A B D U L L A H I B R A H I M

# د. عبد الله إبراهيم

# موسوعة السرد العربيّ

1

طبعة موسعة

موسوعة السرد العربيّ (1) / موسوعات
د. عبد الله إبراهيم / مؤلّف من العراق
**طبعة جديدة موسّعة ، 2008**
حقوق الطبع محفوظة

**المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر**
**المركز الرئيسي :**
بيروت ، الصنايع ، بناية عبد بن سالم ،
ص. ب 11-5460 ، هاتفاكس 751438 / 752308 1 00961
**التوزيع في الأردن :**
**دار الفارس للنشر والتوزيع**
عمّان ، ص. ب 9157 ، عمّان 11191 ، الأردنّ
هاتف 5605432 6 00962 ، هاتفاكس 5685501 6 00962
e-mail : info@airpbooks.com
موقع الدار الإلكترونيّ : www.airpbooks.com
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
سمير سيف®
الخطوط ولوحة الغلاف :
**زهير أبو شايب / الأردنّ**
الصفّ الضوئيّ :
**رشاد برس / بيروت ، لبنان**
التنفيذ الطباعيّ :
**رشاد برس / بيروت ، لبنان**

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة . لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه ، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات ، أو نقله بأيّ شكل من الأشكال ، دون إذن مسبق من الناشر .
ISBN 9953-36-245-9

د. عبدالله إبراهيم

# موسوعة السرد العربي

(طبعة موسّعة)

(1)

# تمهيد
# السردية: التلقّي، والاتصال، والتفاعل الأدبي

## 1. السرد العربي: مسارات صعبة.

استغرق العمل على هذه الموسوعة نحو عشرين سنة. فقد بدأ الإعداد لمادّتها الأولية في النصف الثاني من ثمانينيات القرن العشرين، ولم ينقطع البحث في السرد العربي قديمه وحديثه منذ ذلك الوقت إلى اليوم الذي دفعت فيه هذه الطبعة إلى الناشر، ولكن من التمحّل القول بأن فكرة إعداد كتاب موسوعي يتتبّع نشأة السرديات العربية منذ العصر الجاهلي إلى الآن، ويتقصّى أبنيتها السردية والدلالية، ويقدّم وصفا مفصلا للأنواع الكبرى فيها، كان واضحا في ذهني، جاهزاً لا ينقصه سوى التنفيذ؛ فذلك بعيد كل البعد عن الحقيقة، بل إنني أستطيع القول بأن فكرة الموسوعة بدأت تلوح لي في حوالي منتصف التسعينيات، حينما وجدت دراساتي في مجال السرد تتسع، وتتشعّب، وتتراكم، وتغطّي حقبا متتالية، فشرعت أعيد التفكير في الطريقة التي أكيّف فيها الدراسات والبحوث المنجزة والمخطط لها، بما يجعلها تخدم الغرض الذي أطمح إليه، وهو رسم المسار المعقّد للسردية العربية تكوينا وبنية خلال هذه الحقبة الطويلة، وتبيّن لي، وأنا أتولّى تدريس القديمة منها والحديثة لأكثر من عقد من السنين في عدد من الجامعات العربية في المشرق والمغرب، وأمارس البحث في هذا المجال لنحو ربع قرن، غياب الوعي بمسارها، فالمعلومات الشائعة إنما هي نبذ متناثرة، وتاريخية الطابع، ولا تهدف إلى ربط النصوص ببعضها ببعض، ولا تستنطق أبنيتها الدلالية، ولا تعنى بأصولها الشفوية، وعلاقتها بالنصوص الدينية.

وإذا كان القارئ العربي أنتج وعيا مختزلا بمسار الشعر العربي، بسبب الطريقة الخطّية العتيقة التي سارت عليها كتب تاريخ الأدب، فقد حُرم، بصورة عامة، من معرفة السرديات العربية التي قامت بتمثيل المخيال العربي ـ الإسلامي، واختزنت رمزيا كل التطلّعات الكامنة فيه، والتجارب العميقة التي عرفها، وتخيلها. وتعرّضت، طوال أكثر من ألف وخمسمئة سنة، إلى سوء فهم، نتيجة التركيز على الشعر، من جهة أولى، وعدم امتثال معظم المرويات السردية لشروط الفصاحة المدرسية التي أنتجتها البلاغة العربية في العصور المتأخرة، تلك

الشروط المعيارية التي أصبحت تحدّد قيمة الأدب، من جهة ثانية، وبسبب عدم اعتراف الثقافة المتعالمة بقيمتها التمثيلية سواء أكان ذلك عند القدماء أم عند المحدثين، إلا في حدود ضيقة، وذلك حينما تشكّلت الأنواع السردية القديمة، وحينما انبثقت الأنواع الجديدة من خضمّ التراث السردي المتحلّل الذي يعدّ رصيدها الأول، من جهة ثالثة. وقد اختزلت مادة السرديات العربية إما إلى وقائع تاريخية، وإخبارية، أو إلى أباطيل مُفسدة.

ويدرك كلّ من قيض له العمل في هذا المجال، الجهل شبه التام بالخلفيات الشفوية والدينية للمرويات السردية، ثم الجهل بالعلاقات المتشابكة بين النصوص التي تنتمي إلى أنواع مختلفة، والجهل بأبنيتها السردية والدلالية، والجهل بوظائفها التمثيلية، فكأن وعينا بأدبنا ناقص، وكأن تاريخ الأدب العربي يقفز على رجل واحدة. ولا يمكن الادّعاء بأن هذه الموسوعة ستجعله يسير على رجلين، فذلك أمر يتجاوز قدرتها، ويفوق طموحها قطعاً، إنما تريد المساهمة في تنشيط الاهتمام بهذا الجانب، كونها وقفت على الأنواع السردية الأساسية، وتشكّلاتها، ضمن السياقات الثقافية الحاضنة لها، ولم تعن بالنصوص المتفرّقة التي لم تندرج ضمن الأنواع الكبرى، إلا في كونها أصولا لها أو تشقّقات عنها، فذلك مطمح كبير لم تتوفر عليه.

إن معالجة النصوص السردية بطرائق منهجية حديثة لم تظهر في الثقافة العربية الحديثة إلاّ في الربع الأخير من القرن العشرين، والمحاولات القليلة السابقة كانت بدايات مهجّنة من دراسات متعدّدة في مناهجها ومرجعياتها، إلى ذلك فالاهتمام بتحليل السرد العربي القديم كان نادراً، ولم يبعث إلاّ في وقت متأخر، وما زالت تلك المادة الخام بأمسّ الحاجة إلى فحص نقدي عميق، يستخرج سماتها الأسلوبية، والبنائية، والدلالية، وذلك لا يتأتى إلاّ بجهد جماعي يلفت الانتباه إلى هذه الذخائر المطمورة في الأدب العربي القديم.

ويعرف المعنيون بهذا الموضوع صعاب التوغل في ذلك العالم شبه المجهول، المترامي الأطراف، الذي لم يُستكشف منه سوى جزء صغير، لأسباب ثقافية ودينيّة، ويعرفون القضية الأكثر خطورة وحساسية؛ وهي: العلاقات المتشابكة بين نشأة المرويات السردية، ونشأة النصوص الدينية، ونشأة الأخبار والتواريخ، وقصص الأنبياء والإسرائيليات، إلى حدٍّ أصبح فيه تخليص المرويات السردية من كل ذلك أمرا مستحيلا؛ إذ كانت العناصر المذكورة، بأطرها الثقافية الكلية، الحاضنة التي تشكّلت في وسطها تلك المرويات، فصاغت خصائصها الفنية صوغا شبه تام، وهذا هو السبب الذي دفعنا إلى معالجة المرويات السردية ضمن السياقات الثقافية التي تكوّنت فيها.

والأمر الآخر الذي يلاحظه كل متفحّص هو: الخصائص الشفوية للمرويات السردية، وذلك يعود إلى أنها ظهرت في أوساط شفوية يقوم الإرسال والتلقّي فيها على أسس متصلة

بسيادة التفكير الشفوي، واستند ذلك التفكير إلى أصول دينية، فالشفاهية انتزعت شرعيتها في الفكر القديم بناء على أصول دينية، ومن هنا أصبحت ممارسة مبجّلة؛ لأنها عمّمت أسلوب الإسناد الذي فرضته رواية الحديث النبوي على مجالات أخرى لا صلة لها بالدين، وبذلك أصبح الإسناد ركنا أساسا لا يمكن تجاوزه في المرويات السردية.

وكان الإسناد يعامل، في الثقافة العربية القديمة، وبخاصة الدينية، على أنه جزء من الدين، إذ انتقلت القداسة إليه بفعل المجاورة، مجاورته لمتون الحديث النبوي، كونه حاملاً لتلك النصوص المقدسة. وكما أن الصلة قوية وضرورية بين السند والمتن، فقد تجلّت، بالصورة نفسها، في المرويات السردية بين الراوي والمروي، وهذا النسق لا يظهر الاّ في الثقافات الشفاهية. وقام التدوين بدور الوسيلة التي ثبّتت ذلك النسق وقيّدته، دون أن تخلخل العلاقة بين ركنيه الأساسيين المذكورين، إلى ذلك فالشفاهية هي التي منحت المرويات القديمة هويتها المميزة، وربطُ تلك المرويات بأصولها، والمؤثرات الفاعلة في تكوينها، لا يمثل أي خفض لقيمتها الأدبية، إنما يصف واقع حالها من حيث النشأة والتطور، فتلازم الأصول في الثقافات القديمة معروف وشائع.

ينتمي السرد العربي القديم إلى السرود الشفوية، فقد نشأ في ظل سيادة مطلقة للمشافهة، ولم يقم التدوين، الذي عرف في وقت لاحق، إلا بتثبيت آخر صورة بلغها المروي. ولم تكن الشفاهية نظاما طارئا بل كانت محضنا نشأت فيه كثير من مكونات الثقافة العربية في مظاهرها الدينية والتاريخية والأدبية واللغوية، واستمدت الشفاهية قوتها المعرفية من الأصول الدينية التي وجهتها توجيها خاصا، بما يجعلها تندرج في خدمة الدين، رؤية وممارسة. وتتحدّر المرويات السردية عن جذور شفوية، فهي "فن لفظي"[1] يعتمد على الأقوال الصادرة عن راو، يرسلها إلى متلقٍّ، ولهذا السبب كانت الشفاهية موجِّها رئيسا في إضفاء السمات الشفوية على الملاحم، والحكايات الخرافية والأسطورية، وجرى تمييز بين السرود الشفوية والسرود الكتابية. ولم يخضع التمييز لعامل الزمن كون الأولى تنتمي إلى الماضي البعيد، والثانية إلى العصر الحديث، إنما وضعت في الحسبان الخواص الفنية المميزة للبنى السردية في كل منهما، إذ اتصفت المرويات السردية الشفوية بأنها تتألف من "الراوي وحكايته والمتلقّي الضمني" أما السرود الكتابية، فإنها تتألف من "تمثيل" لكل من "الراوي وحكايته والمتلقّي الضمني"[2].

يقرن هذا التمييز السرود الشفوية بالبروز الكامل للمكونات السردية التي تكوّنها بما يجعل كل مكون عنصرا قائما ظاهرا؛ ذلك أن المرويات الشفوية لا توجد إلا بحضور جليّ لراو، ومرويّ له، ولا يمكن تغييب أي مكوّن، الأمر الذي يقرر أن تلك المرويات استمدت وجودها من نمط الإرسال الشفوي الذي كان مهيمنا زمنا طويلا في البنية الذهنية للمجتمعات

البشرية، كما أن ذلك التمييز، يحجب عن السرود الكتابية، صفة إشهار مكونات البنية السردية، وبها يستبدل نوعا من "التمثيل" لتلك المكونات، ولكنه لا يلغيها.

وفيما يمكن القول بأن المرويات الشفوية تضع "مسافة" واضحة بين مكونات البنية السردية، فالراوي غالبا ما يكون متعينا، سواء بسماته أم بالمسافة التي تفصله زمانيا عما يروي، بحيث يروي أحداثا لا تعاصره، وقد لا ترتبط به إلا لكونه راويا لها فحسب، ونصطلح على هذا الراوي بـ "الراوي المفارق لمرويّه" لأنه يروي متونا لا تنتسب إليه، فإنّ تجليات "الراوي المتماهي بمرويه" تظهر بصورة أكثر في السرود الكتابية، وفي هذه السرود تغيب "المسافة" بين مكونات البنية السردية، وغالبا ما تختفي وراء "ضمير" يحيل على شخص مجهول، لا يعلن عن حضوره، ويتجنب الإشارة إلى نفسه، ويؤدي وظيفته في تشكيل المروي بوصفه جزءا منه، ولا يعنى بتوجيه خطابه مباشرة إلى مروي له ذي ملامح متعينة، وبذلك تكاد تتوارى الخصائص الشفوية، ويصبح الخطاب السردي وحدة كلية متجانسة، تتطلب تدقيقا وتفحصا من أجل كشف مكونات البنية السردية؛ ذلك أن الكتابة، على نقيض المشافهة، لا تستدعي انفصالا بين المؤلف والخطاب، شأن المشافهة التي تلزم ضرورة الانفصال بين الراوي والمروي؛ لأنها تستعين بالصوت المسموع وسيلة لها، فيما تعتمد الكتابة على الحرف أداة لصوغ الخطاب السردي.

أفضى هذا التفريق إلى وصف السرود الشفوية بـ"العرضية" ووصف السرود الكتابية بـ"الدائمة"[3] لأن الأولى تتغير بتغير الرواة وعصورهم، فيما تظل الثانية خالدة، يمكن إعادة إنتاجها وتأويلها في أزمنة وأمكنة مختلفة، فضلا عن قدرة السرود الكتابية على الاندراج في سياق قراءات وتأويلات جديدة، كلما تغير الزمن، مع احتفاظها بالأصل الذي ظهرت فيه، فيما لا تتصف المرويات الشفوية بسمة الثبات والبقاء، الأمر الذي يعرّضها للتغيير والتزييف والفناء، بمرور الزمن.

## 2. السردية: حدود المفهوم.

تُعنى "السردية" باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النُظم التي تحكمها وتوجّه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها[4] ووُصِفتْ بأنها "نظام نظري، غُذّي، وخصّب، بالبحث التجريبي"[5]. وتبحث السردية في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد على أن السردية، هي: المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا، وبناء، ودلالة.

وقد أفضت العناية الكلية بأوجه الخطاب السردي إلى بروز تيارين رئيسين في السردية،

أولهما: السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية، دونما اهتمام بالسرد الذي يكوّنها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثل هذا التيار: بروب، وبريمون، وغريماس. وثانيهما: السردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد، ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي. ويمثل هذا التيار، عدد من الباحثين، من بينهم: بارت، وتودروف، وجنيت.

وشهد تاريخ السردية محاولة للتوفيق بين منطلقات هذين التيارين، إذ سعى جاتمان وبرنس إلى الإفادة من معطيات السردية في تياريها: الدلالي واللساني، والعمل على دراسة الخطاب السردي بصورته الكلية، وفيما اتجه اهتمام برنس إلى مفهوم التلقّي الداخلي في البنية السردية، من خلال عنايته بمكوّن المروي له، اتجه اهتمام جاتمان إلى البنية السردية عامة، فدرس السرد بوصفه وسيلة لإنتاج الأفعال السردية، وبحث في تلك الأفعال بوصفها مكونات متداخلة من الحوادث والوقائع والشخصيات التي تنطوي على معنى. وعدّ السرد نوعا من وسائل التعبير، في حين عدّ المروي محتوى ذلك التعبير، ودرسهما بوصفهما مظهرين متلازمين من المظاهر التي لا يتكوّن أي خطاب سردي من دونهما[6].

اشتقّ تودروف، في عام 1969، مصطلح Narratology بيد أنّ الباحث الذي استقامت على جهوده السردية في تيارها الدلالي، هو الروسي بروب (1895 ـ 1970) الذي بحث في أنظمة التشكّل الداخلي للخرافة الروسية حينما خصّها ببحث مفصّل انصب اهتمامه فيه على دراسة الأشكال والقوانين التي توجه بنية الحكاية الخرافية[7]، فأقرّ الباحثون اللاحقون في حقل السردية ريادته المنهجية والتاريخية في هذا المجال[8]. وسرعان ما أصبح بحثه في البنية الصرفية للخرافة الروسية موجّها أساسا لعدد كبير من الباحثين، أطلق عليهم شولز "ذرية بروب"[9]، كغريماس، وبريمون، وتودروف، وجنيت. وعملت "ذرية بروب" على توسيع حدود السردية، لتشمل مظاهر الخطاب السردي كلها، واتجهت بحوثهم اتجاهين، أولهما "السردية الحصرية" وهدفت إلى إخضاع الخطاب لقواعد محددة بغية إقامة أنظمة دقيقة تضبط اتجاهات الأفعال السردية. وثانيهما "السردية التوسيعية" وتطلّعت إلى إنتاج هياكل عامة، توجّه عمل مكونات البنية السردية، لتوليد نماذج شبه متماثلة، على غرار نماذج التوليد اللغوي في اللسانيات.

اقتصر اهتمام السردية، أول الأمر، على موضوع الحكاية الخرافية والأسطورية، واستنباط الخصائص المميزة للبطل الأسطوري، ثم تعدّدت اهتمامات السرديين، لتشمل الأنواع السردية الحديثة كالرواية والقصة القصيرة، فظهر عدد من الباحثين في هذا الشأن أولوا تلك الأنواع جلّ اهتمامهم، مثل: باختين، وأوسبنسكي، وأمبرتو إيكو، وجوليا كرستيفا، وفردمان، وشولز، وفاولر، وغيرهم، وخصّبت دراساتهم جميعا هذا المبحث

النقدي الجديد، ووسّعت آفاقه، وبصدورکتاب جيرار جنيت "خطاب السرد" في عام 1972 اعتُرف بالسردية بوصفها مبحثا متخصّصا في دراسة المظاهر السردية للنصوص بأنواعها كافة، وفي هذا الكتاب جرى تثبيت مفهوم السرد، وتنظيم حدود السردية[10].

تتشكّل البنية السردية للخطاب، من تضافر ثلاثة مكونات: الراوي، والمروي، والمروي له. يُعرف الراوي، بأنه ذلك الشخص الذي يروي الحكاية، أو يُخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة[11] ولا يشترط أن يكون اسما متعيّنا، فقد يتوارى خلف صوت، أو ضمير، يصوغ بوساطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع، وجرت العناية برؤيته تجاه العالم المتخيّل الذي يكوّنه السرد، وموقفه منه، واستأثر بعناية كبيرة في الدراسات السردية. أما المروي فهو كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص، ويؤطّره فضاء من الزمان والمكان. وتعدُّ "الحكاية" جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل كل العناصر حوله، وفُرّق بين مستويين في المروي، الأول "متوالية من الأحداث المروية، بما تتضمنه من ارتجاعات، واستباقات، وحذف"، وقد اصطلح الشكلانيون الروس على هذا المستوى بـ"المبنى" والثاني "الاحتمال المنطقي لنظام الأحداث" وقد اصطلحوا عليه بـ"المتن"[12] فالمبنى يحيل على الانتظام الخطابي للأحداث في سياق البنية السردية، أما المتن فيحيل على المادة الخام التي تشكل جوهر الأحداث، في سياقها التاريخي[13].

اتسع مجال البحث حول المبنى والمتن بوصفهما وجهي المروي المتلازمين، إذ ميز جاتمان بين "القصة" وهي سلسلة الأحداث، وما تنطوي عليه من أفعال ووقائع وشخصيات محكومة بزمان ومكان، و"الخطاب" وهو التعبير عن تلك الأحداث، وخلص إلى القول "إن القصة هي محتوى التعبير السردي، أما الخطاب فهو شكل ذلك التعبير"[14]. والفرق بين المحتوى وكيفية التعبير عنه، فرق كبير، فالأول يحيل على المتن، فيما يحيل الثاني على المبنى. أما المروي له، فهو الذي يتلقّى ما يرسله الراوي، سواء أكان اسما متعينا ضمن البنية السردية، أم شخصا مجهولا. ويرى برنس "إن السرود، سواء أكانت شفوية أم مكتوبة، وسواء أكانت تسجل أحداثا حقيقية أم أسطورية، وسواء أخبرت عن حكاية أم أوردت متوالية بسيطة من الأحداث في زمن ما، فإنها لا تستدعي راويا، فحسب، بل مرويا له أيضا. والمروي له شخص يوجّه إليه الراوي خطابه، وفي السرود الخيالية ـ كالحكاية، والملحمة، والرواية ـ يكون الراوي كائنا متخيلا، شأن المروي له"[15].

جعل البحث في البنية السردية الاهتمام بالمروي له أكثر موضوعية من ذي قبل، ذلك أن أركان الإرسال الأساسية، من راو ومروي ومروي له، استُكملت، مما سهّل فعالية الإبلاغ السردي، الذي هو الحافز الكامن خلف الأثر السردي. وتكشف أية نظرة إلى العلاقات التي

تربط الراوي بالمروي وبالمروي له أن كل مكوّن لا تتحدّد أهميته بذاته، إنما بعلاقته بالمكونين الآخرين، وأن كل مكوّن سيفتقر إلى أي دور في البنية السردية، إن لم يندرج في علاقة عضوية وحيوية معهما، كما أن غياب مكوّن ما أو ضموره، لا يخلّ بأمر الإرسال والإبلاغ والتلقّي، فقط، بل يقوض البنية السردية للخطاب، ولذلك، فالتضافر بين تلك المكونات، ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي.

ليست السردية نموذجا تحليليا جامدا ينبغي فرضه على النصوص، إنما هي وسيلة للاستكشاف العميق المرتهن بقدرات الناقد، ومدى استجابة النصوص لوسائله الوصفية، والتحليلية، والتأويلية، ولرؤيته النقدية التي يصدر عنها، فالتحليل الذي يفضي إليه التصنيف والوصف، متصل برؤية الناقد، وأدواته، وإمكانياته في استخلاص القيم والسمات الفنية الكامنة في النصوص. وبما أن الدقة لا تتعارض مع كلية التحليل وشموليته، فالحاجة تفرض على السردية الانفتاح على العلوم الإنسانية والتفاعل معها، لأن كشوفاتها تغذّي السردية في إضاءة مرجعيات النصوص الثقافية والدينية، بما يكون مفيدا في مجال التأويل وإنتاج الدلالات النصية، ويمكن استثمارها في تصنيف تلك المرجعيّات، ثم كشف قدرة النصوص على تمثيلها سرديا، إلى ذلك يمكن أن توظّف في المقارنات العامة، ودراسة الخلفيات الثقافية كمحاضن للنصوص، ومن المؤكد أن ذلك يسهم في إضفاء العمق والشمولية على التحليل النقدي، بما يفيد السردية التي يظل رهانها متصلا برهان المعرفة الجديدة.

قوبلت السردية، في الثقافة العربية الحديثة، بالترحاب والمقاومة معا، ومرت مدة طويلة قبل أن تتخطّى تلك الصعاب، وتراوغ سوء الفهم، وتنتزع الشرعية في بعض الأوساط الثقافية والأكاديمية، وإذا عدنا إلى السياق الثقافي الذي عُرفت فيه خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، نجد انشطارا في المواقف كان تبلور حولها، فمن جهة أولى ضربت السردية الدراسات القديمة في الصميم، حينما نقلت النقد من الانطباعات الشخصية العابرة، والتعليقات الخارجية، والأحكام الجاهزة إلى تحليل الأبنية السردية، والأساليب، والأنظمة الدلالية، ثم تركيب النتائج في ضوء تصنيف دقيق، ومعمّق لمكونات النصوص السردية، وبذلك قدّمت قراءة مغايرة للنصوص السردية، ومن جهة ثانية، حامت شكوك جديّة حول قدرة السردية على تحقيق وعودها؛ لأن كثيرا من الدراسات السردية وقعت أسيرة الإبهام، والغموض، والتطبيق الحرفي للمقولات الجاهزة فيها، دون الأخذ بالحسبان السياقات المتفاوتة بين النصوص، والاختلاف في استخدام المفاهيم، ممّا أوقد شكّاً في القيمة المعرفية للسردية، واحتاج الأمر جهدا كبيرا ينقّيها من الشوائب التي لحقت بها، ومن ذلك فقد طُرحت اجتهادات عدّة تهدف إلى تحقيق دلالة المصطلح النقدي الذي تستعين به.

لعل أبرز ما استأثر بالنقاش في هذا المجال، هو: مصطلح "السردية" الذي استخدمناه

كمقابل لـ"Narratology" باعتباره المصطلح الأدق، والأكثر تعبيرا عن المفهوم، وجعلناه عنوانا لبحث الدكتوراه في عام 1988 إذ أوضحنا بأن المصدر الصناعي في العربية، يدل على حقيقة الشيء وما يحيط به من الهيئات والأحوال، كما أنه ينطوي على خاصية التسمية والوصف معا. فـ"السردية" بوصفها مصطلحا، تحيل على مجموعة الصفات المتعلّقة بالسرد، والأحوال الخاصة به، والتجليات التي تكون عليها مقولاته الأساسية، وعلى ذلك فهو الأكثر دقة في التعبير عن طبيعة الاتجاه الجديد في البحث الذي يجعل مكونات الخطاب السردي وعناصره موضوعا له، كما أننا آثرنا الشكل البسيط للمصطلح، وسرعان ما شاع بسبب دقته وبساطته.

حيثما سيتردّد مصطلح "السردية العربية" في هذه الموسوعة، فلا يحيل على مقصد عرقي، إنما الهدف منه الوقوف على المرويات السردية القديمة، والنصوص السردية الحديثة، التي تكوّنت، أغراضا وبنى، ضمن الثقافة التي أنتجتها اللغة العربية، والتي كان التفكير والتعبير فيها يترتب بتوجيه من الخصائص الأسلوبية والتركيبية والدلالية لتلك اللغة، وكانت الشفاهية التي استندت إلى قوة دينية، جعلت اللغة العربية وسيلة التعبير الأساسية في ثقافة تتصل بها مباشرة، فهي لغة الخطاب الديني الذي ينطوي على تلك القوة، الأمر الذي مكّن اللغة العربية، بوساطة القوة الدينية، أن تمارس حضورها الثقافي في بلاد كثيرة، تستوطنها أعراق متعددة، قديما وحديثا، مما جعل مظاهر التعبير فيها تخضع لخصائص العربية وسماتها.

### 3. المكاسب والرهانات.

في ضوء علاقة بعض النقاد العرب الشائكة بالسردية، انصرف الاهتمام إلى المفاهيم والنماذج التحليلية، وندر أن جرى اهتمام معمّق باستكشاف مستويات النصوص الأدبية، فالأكثر وضوحا كان استخدام النصوص لإثبات صدق فرضيات السردية، وليس توظيف معطياتها لاستكشاف خصائص تلك النصوص، إذ قلبت الأدوار، وأصبحت النصوص دليلا على أهمية النظرية وشمولها، وانتهى الأمر بأن أصبحت المقولات السردية شبه مقدّسة لدى عدد كبير من ممارسي النقد. وكل نص لا يستجيب للإطار النظري الافتراضي يعدّ ناقصا وغير مكتمل، ولا يرقى إلى مستوى التحليل، وينبغي إهماله، أو نفيه من قارة السرد، ولهذا شُغل بعض النقاد بتركيب نموذج تحليلي من خلال عرض النماذج التحليلية التي أفرزتها آداب أخرى، فجاءت النصوص العربية على خلفية بعيدة لتضفي شرعية على إمكانات النموذج التحليلي المستعار وكفاءته، وبدل أن تستخدم المقولات دليلا للتعرّف على النص، جرى العكس، إذ جيء بالنصوص لتثبت مصداقية الإطار النظري للسردية.

إن علاقة مقلوبة بين السردية والنصوص الأدبية ستفضي لا محالة إلى قلب كل الأهداف التي تتوخّاها العملية النقدية، فليس النقد ممارسة يقصد بها تلفيق نموذج تحليلي من نماذج انتجتها سياقات ثقافية أخرى، إنما اشتقاق نموذج من سياق ثقافي بعينه دون إهمال العناصر المشتركة بين الآداب الانسانية الأخرى، ثم الاستعانة به أداةً للتحليل، والاستكشاف، والتأويل، وليس تمزيق النصوص لتأكيد كفاءة ذلك النموذج الافتراضي. تلك العلاقة المقلوبة بين السردية والنصوص قادت إلى هوس في التصنيف الذي لا ينتج معرفة نقدية، ولا يتمكّن من إضاءة النصوص، ناهيك عن التصميم المسبق لفرض النموذج على نصوص لا يفترض بها أن تستجيب له إلا بعد تخريبها.

وكان لهذا الأمر أثره في الدراسات السردية إذ توهم كثيرون أنها تقتصر على تطبيق نماذج جاهزة، أو التعريف بالمصطلحات، أو عرض النتائج التي توصل إليها السرديون في الثقافات الأخرى، وكل ذلك يتصل بحالة ما قبل ممارسة النقد، أي بالمرحلة التي يبدأ فيها الناقد بتكوين فكرة عن هذا الموضوع. وتبدأ العملية النقدية بعد هضم هذه الاجراءات الشكلية الضرورية، والتعرف إليها، وهي ليس من النقد بشيء، ولا يلزم ظهورها فيه. ولو نظرنا إلى تركة الدراسات النقدية خلال العقود الثلاثة الأخيرة لوجدنا أن كثيرا منها شغل بهذه المقدمات الاجرائية التي لا صلة لها بالنقد، إنما يمكن أن تكون موضوعات ضمن تدريس النقد في الجامعات والمعاهد المتخصصة للتعريف باتجاهات النقد ومدارسه، وطرائق التحليل فيه.

ولم يجر اتفاق بين النقاد العرب على نموذج تحليلي سردي شامل يمكن توظيفه في دراسة النصوص السردية العربية القديمة، ولا اتفق على نموذج يصلح لتحليل النصوص الحديثة، فوقع تضارب في توظيف نماذج مستعارة من سرديات أخرى، ولهذا لم ينتظم أفق مشترك لنظرية سردية عربية تمكّن النقاد العرب من تحليل أدبهم، إذ اختلفوا في كل ما له صلة بذلك، فأخفقوا في الاتفاق على اقتراح نموذج عام يستوعب عملية التحليل السردي للنصوص، أو حتى نماذج جزئية تصلح لتحليل مكونات البنية السردية، مثل أساليب السرد، ووسائله، وبناء الشخصيات، والأحداث، والخلفيات الزمانية والمكانية.

وعلى الرغم من ذلك أنجزت السرديةُ مهمة جليلة، إذ خلخلت ركائز النقد التقليدي، ودفعت برؤية جديدة لعلاقة النقد بالأدب، وأزاحت الانطباعات الذاتية إلى الوراء، وزجت بمفاهيم جديدة إلى الممارسة النقدية، وفي بعض الأحيان قدّمت أمثلة تحليلية جيدة. وحالة الاضطراب التي رافقت دخولها إلى النقد العربي الحديث أمر متوقّع في ثقافة تموج بالمتناقضات، ولم تفلح بعد في تطوير حوار عميق بين مواردها المتعددة، وينبغي أن نتعامل مع كل ذلك على أنه مقدمات لقبول الأفكار الجديدة، وتكييفها، وإعادة إنتاجها بما يفيد الأدب العربي.

وفي وقت تحاورت فيه المناهج النقدية طويلا في الثقافة الغربية، وفي سواها، واستفادت اللاحقة من السابقة، واستثمرت كشوفاتها، وأدرجتها فيها، وقامت بتجديدها، حدث العكس في نقدنا الحديث، فصورة النقد ملتبسة لدينا، فإذا أخذنا الممارسة النقدية في الدرس الجامعي، نجد أن كثيرا من الجامعات لم يزل يدرس النقد على أنه جزء من تاريخ الأدب، ويعتمد الشروحات والأحكام، ولم يقترب بعد من المفهوم النظري للنقد الحديث القائم على الاستنطاق والتحليل والتأويل، وتوفير الظروف المنهجية المناسبة لقراءة النصوص قراءة نقدية فعالة تفكك مكونات النص، وتنتج منه معرفة أدبية جديدة تساعد القارئ في تلقيه بطريقة أفضل، ولعلنا نعثر على هذه الظاهرة في كثير من الجامعات التي تتغذّى على فكرة التعليم التقليدي، حيث لا تتوفر مقومات التفكير الحديث، فيما نجد جامعات لم تتبن فكرة الحداثة النقدية فحسب إنما استعارت السياق الثقافي الحاضن لها، فغرقت في المشكلات النظرية للنقد، وتمحّلتْ في تبنى مناهج نقدية بمعزل عن حركة الأدب نفسه، ونجد في جامعات أخرى أن التعلق بفكرة الأصالة، وإضفاء المعطى الديني على الدرس الأدبي، قد حال دون الإفادة من الأفكار الحديثة التي أفرزتها الحركة النقدية خلال القرن العشرين.

## 4. السرد: التلقّي والتواصل.

ولا يمكن فهم أهمية السردية في تحليل النصوص إن لم تربط بنظرية "التلقّي" التي تعنى بتداول النصوص وتلقّيها، وإعادة إنتاج دلالاتها، سواء أكان ذلك في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه، وهو ما نصطلح عليه بـ"التلقّي الخارجي" أم داخل العالم الفنّي التخيّلي للنصوص الأدبية ذاتها، وهو ما نصطلح عليه بـ"التلقّي الداخلي" ولا تكتسب نظرية التلقّي قيمتها المعرفية إلا إذا نُزّلت منزلتها الحقيقية، بوصفها نشاطاً فكرياً متصلاً بنظرية أكثر شمولاً هي نظرية "الاتصال" التي استفادت من البحث الفلسفي في مجال التواصل الذي يعتبر وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد والجماعات، للتحكّم بالأنظمة المادية والرمزية، وبخاصة الآداب السردية، وهذا ما جذب اهتمام الفلاسفة الألمان منذ وقت مبكّر، وبخاصة فلاسفة مدرسة "فرانكفورت" الذين أفلحوا في تأسيس نظرية فلسفية نقدية، كان لها أكبر الأثر في تغذية الفكر الفلسفي المعاصر بالمضامين الخاصة بالتفاعل والتواصل الاجتماعيين، وعلى يدي "هابرماز" استقام نقد صارم لمعطيات العقل الغربي الذي تحوّل إلى "عقل أداتي" فطرح مفهوم "العقل النقدي الاتصالي" الذي يرتبط بالحداثة فينتجها وتنتجه، معتبراً ذلك العقل الوسيلة التي تخرج بها الفلسفة من بعدها الذاتي الضيّق إلى أفقها الاجتماعي الواسع[16].

أصرّ "هابرماز" على أن هذا العقل قادر على الانخراط ضمن صيرورة الحياة الاجتماعية عبر التواصل، باعتبار أنّ أفعال الفهم المتبادل تلعب دور آليّة ترمي إلى تنسيق العمل، فالأعمال التواصلية تشكّل نسيجاً يتغذّى من موارد العالم المعيش، وتشكّل، نتيجة لذلك

"الوسيط" الذي تعيد انطلاقاً منه أشكال الحياة العيانية إنتاج ذاتها[17]. وإذا نظرنا إلى المؤثرات التي تركها الشكلانيون الروس، ومدرسة براغ، فضلاً عن "إنغاردن" و"غادامير" ثم "ياوس" و"آيزر" في ظروف نشأة نظرية التلقّي، فإنها مدينة لذلك النشاط العارم الذي بلورته نظرية الاتصال.

وكثيراً ما أشار روّاد هذه النظرية إلى عمق الصلة بين الاثنين، بل ذهبوا إلى أنّ جهودهم تترتب ضمن أفق نظرية الاتصال، وهو ما أكده "ياوس" حينما قرّر أنّ نظرية التلقّي لا بد أن تبلغ مداها في نظرية أعم في الاتصال، لأن الاتجاهات النقدية الحديثة وضعت قضية الاتصال في صلب اهتمامها، فكل المحاولات التي تتبلور من أجل صياغة نظرية تلقّي الأدب، إنما هي مرتبطة بنظرية الاتصال، فالغاية من ذلك تقدير وظائف الإنتاج الأدبي والتلقي والتفاعل، وكل ما يتصل بذلك. ويشاركه في ذلك "آيزر" الذي يشتغل على مفاهيم البنية والوظيفة والاتصال، وجهوده قائمة على تنظيم صيغة التفاعل بين النص والقارئ، من أجل سريان الفاعلية بينهما، فهو يفهم الاتصال الأدبي على أنه نشاط مشترك بين القارئ والنص، بحيث يؤثّر أحدهما في الآخر من خلال عملية تنظيم تلقائية[18].

تعدّ نظرية التواصل إحدى الخلفيات المنهجية التي أثْرَتْ السردية. وكان الاهتمام بالتواصل الخارجي بين النصوص الأدبية والمتلقّين مثار عناية رواد نظرية التلقّي، وذلك قبل أن تتوسع اهتمامات الباحثين اللاحقين، لتنقل الاهتمام من التلقّي الخارجي إلى التلقّي الداخلي، الذي يُعنى بفحص طبيعة التراسل الداخلي في النصوص الأدبية، والسردية منها على وجه خاص، واندمج هذا الاهتمام بالجهود المتنوعة التي بلورتها الدراسات السردية التي تعمّقت في وصف مستويات النصوص الأدبية وأبنيتها وأنظمتها الدلالية، وبُذلت جهود كبيرة في معاينة التلقّي الداخلي استنادا إلى فرضية أساسية، وهي: أنّ الإرسال السردي داخل النصوص لا بدّ أن يتم بين "الراوي" باعتباره قطب الإرسال، و"المروي له" بوصفه قطب التلقّي، فالمادة السردية إنما هي مداولة قوامها الإرسال والتلقّي، ولا ينبغي فهم دور "المروي له" على أنه دور من يتلقّى فقط، وينفعل بما يُرسل إليه، فوظائفه أكثر من ذلك، وقد حدّدها برنس، بأنها: تتصل بنوع التوسط بين الراوي والقارئ، وفي الكيفية التي يسهم فيها بتأسيس هيكل السرد، وتحديد سمات الراوي، وكشف مغزى النص، وتنمية حبكة الأثر الأدبي، وتحديد مقاصده[19].

كان جاتمان قد حدّد مستويات عدة للإرسال والتلقّي، تبعاً لنوع العلاقة التي تربط المرسل بالمتلقّي، فتوصّل إلى ضبط المستويات الآتية:

1. مستوى يحيل على مؤلف حقيقي، يُعزى إليه الأثر الأدبي، يقابله قارئ حقيقي يتجه إليه ذلك الأثر.

2. مستوى يحيل على مؤلف ضمني، يجرّده المؤلف الحقيقي من نفسه، يقابله قارئ ضمني يتجه إلى الخطاب.

3. مستوى يحيل على راوٍ ينتج المروي، يقابله مروي له يتجه إليه الراوي.

ويرى جاتمان أنّ "النص السردي" يكون نتاجاً للمستويين الثاني والثالث، فإليهما تعود مهمة إنتاج الأثر السردي المجرّد قبل أن تغذّيه القراءة بإمكانات التأويل[20].

وذهب جوناثان كلر المذهب ذاته، لكنه اشتقّ أربعة مستويات للتلقّي في النصوص السردية: مستويان خارجيان متصلان بالمؤلف والقارئ بالمعنى العام والخاص لكلّ منهما، ومستويان داخليان متصلان بالراوي والمروي له، سواء أكان ذلك متعلقاً بالراوي والمروي له بوصفهما مرسلاً ومتلقيّاً، أم بالمتلقّي المثالي الذي له قدرة على تأويل رسالة الراوي، وليس الاقتصار على تلقيها[21]. وترتبط الوظيفة الأخيرة المتعلقة بالتأويل أشد الارتباط بالتلقي الداخلي. وتقوم المكونات النصية الداخلية، وبخاصة الراوي والمروي له بتشكيل النسيج الدلالي والتركيبي للنصوص الأدبية، باعتباره فعالية تراسليّة تقوم على البث والتقبّل، والإرسال والتلقّي، وبذلك تتكوّن الأبعاد الدلالية للنصوص بين هذه الأقطاب قبل أن يصار إلى إخراجها، ثم إعادة إنتاجها في ضوء البنية الثقافية الخارجية، حيث تكون خاضعة للوصف، والتحليل، والتفسير، والاستنطاق، والتأويل.

وأدخل أمبرتو إيكو القارئ طرفاً أساساً في عملية خلق العوالم الافتراضية الممكنة للنصوص السردية إلى جوار المؤلف، لأنه أدرج الأدب ضمن نظرية الاتصال القائمة على التراسل المتبادل بين قطبين، أحدهما يركّب رسالة ويقوم بإرسالها، والآخر يتلقّاها ويقوم بفكّ شفراتها، وإعادة بنائها بصورة عالم متخيّل، مع ما يترتب على ذلك من تفعيل لدلالاتها النصية. والنص إنْ هو إلاّ نتاج يرتبط مصيره التأويلي أو التعبيري بآلية تكوينه ارتباطاً لازماً ؛ فأن يكوّن المؤلف نصاً يعني أن يضع حيّز الفعل استراتيجية ناجزة تأخذ في الحسبان توقّعات حركة المتلقي، شأن كل استراتيجية. وبعبارة أخرى فالنص نتاج لعبة نحوية ـ تركيبية ـ دلالية ـ تداولية، يشكّل تأويلها المحتمل جزءاً من مشروعها التكويني الخاص، ولهذا يصبح الحديث عن عالم ممكن للنص ضرورياً، من أجل إثبات صحة الحديث حول توقّعات القارئ، الذي يقوم من عبر التلقّي بتنشيط المكونات السردية المتداخلة، بما في ذلك الأحداث والشخصيات والإطار الزماني ـ المكاني الذي يحتويهما، وذلك داخل سياق معين.

وفي ضوء هذا التصور عالج إيكو العوالم الافتراضية الممكنة باعتبارها أبنية ثقافية في إشارة للصلات المحتملة بين العوالم المتخيلة والعوالم الواقعية، فيقول "إنّ أي عالم حكائي لا يسعه أن يكون مستقلاً استقلالاً ناجزاً عن العالم الواقعي" بل إنهما يتداخلان ويأخذان المعنى الخاص بكلٍّ منهما من الخزين الثقافي للمتلقّي، لأنّ الواقع نفسه بنيان ثقافي،

ويصبح أمر التراكب بينهما ممكناً وذلك بتحويلهما إلى كيانات متجانسة، وهنا تتبدّى الضرورة المنهجية لمعالجة العالم الواقعي باعتباره بنياناً، وكلما عمدنا إلى مقارنة سياقية ممكنة من الأحداث والأشياء كما هي، فإننا نتمثّل الأشياء كما هي، تحت شكل بنيان ثقافي، محدود، ومؤقت ومناسب. ولهذا يحدّد إيكو الأشكال التي يمكن أن تتخذها المقارنة بين العالمين:

1. يتسنّى للمتلقّي أن يقارن العالم المرجعي بحالات من الحكاية مختلفة، محاولاً أن يدرك إذا كان ما يجري يستجيب لمعايير الممكن الوقوع. وفي هذه الحالة، يقبل المتلقّي الحالات قيد المعالجة باعتبارها عوالم ممكنة.

2. يمكن للمتلقّي أن يقارن عالماً نصياً بعوالم مرجعية مختلفة، وذلك استناداً إلى نوع من المماثلة الممكنة بين أحداث العالمين، وقابلية حصولها، ويصار في هذه الحالة إلى التصديق بالمماثلة أو رفضها بناءً على نوع المخزون الثقافي لدى القارئ، ومدى خضوعه لنسق ثقافي يمكنه من التصديق أو التكذيب، فقارئ القرون الوسطى المشبّع بقيم الثقافة السائدة آنذاك يمكن أن يتلقّى الأحداث المرويّة في "الكوميديا الإلهية" على أنها ممكنة الوقوع، إلاّ أنّ قارئاً حديثاً يعتبر تلك الأحداث غير ممكنة الوقوع.

3. قد يتاح للمتلقّي أن يبني عوالم مرجعية مختلفة، أيّ منوّعة عن العالم الواقعي، وذلك حسب النوع الأدبي المعيّن، فالرواية التاريخية، على سبيل المثال، تتطلّب الرجوع إلى الخزين التاريخي، فيما تتطلب حكاية أخرى العودة إلى خزين التجارب المشتركة. وهكذا يصار إلى التوفيق بين العالمين[22].

عرّف "فان ديك" السرد بأنه: وصف أفعال، يلتمس فيه لكلّ موصوف فاعلاً وقصداً وحالة وعالماً ممكناً وتبدلاً وغاية، فضلاً عن الحالات الذهنية والشعورية والظروف المتصلة بها، فالتنافد قائم بين عمليتي الإرسال والتلقّي، لأن السلسلة اللفظية المشفّرة التي يرسلها المؤلف، يقوم المتلقّي بحلّها في ضوء السياق الثقافي، وبذلك يشكّل عالماً خيالياً، يستمد دلالته من المضمرات النصيّة التي تستثار بعلاقاتها المختلفة بالمرجع، كما ذهب إلى أن دراسة النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية يعتبر تتويجاً لدراسات تبدأ بالسياق التداولي، فالسياق المعرفي، ثم السياق الاجتماعي ـ النفسي، وأخيراً السياق الاجتماعي ـ الثقافي، وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقة بالنص الأدبي، تبدأ بالنص كفعل لغوي، ثم بعملية فهمه، وتأثيره، وأخيراً تفاعلاته مع المؤسسة الاجتماعية، إذ يحدّد السياق الاجتماعي نوع الخصوصيات التي يمكن أن تطبع النصوص، والأنماط الشائعة منها، وقدرتها في الإحالة على مرجعيات متصلة بعصورها؛ فالتفاعل بين النص والسياق الاجتماعي ـ الثقافي لا يحدد فحسب القواعد والمعايير الضرورية، إنما مضمون النصوص ووظائفها، وذلك ضمن أطر

واضحة، ويعزو اختلاف الظواهر الثقافية، وشيوع أنواع من النصوص، بما في ذلك البنيات النسقية والأسلوبية والبلاغية من ثقافة لأخرى إلى طبيعة ذلك التفاعل ونوعه وشروطه وعصره[23].

يتمّ التراسل بين المرجعيات بكل مكوناتها والنصوص على وفق ضروب كثيرة ومعقدة من التفاعل، فليس المرجعيات وحدها تصوغ الخصائص النوعية للنصوص، بل إنّ تقاليد النصوص تؤثر في المرجعيات، وتسهم في إشاعة أنواع أدبية معينة وقبولها، ويظلّ هذا التفاعل مطّرداً، وسط منظومة اتصالية شاملة تسهل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على تمايز الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيات والنصوص وأساليبها وموضوعاتها، وهي أنساق وأبنية سرعان ما تتصلب وترتفع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعية والأدبية فيحصل انفصال بين هذه النماذج التجريدية من الأنساق، وديناميّة الأفعال الاجتماعية والأدبية فتضيق هذه بتلك، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات وفق أنساق جديدة.

## 5. موقع نظرية الأنواع الأدبية.

ويحرص هذا التمهيد على إثارة قضية أخرى متصلة بالأنواع السردية القديمة التي سنقوم بدراستها بالتفصيل في هذه الموسوعة، وتلك القضية هي موقع "نظرية الأنواع الأدبية" في الأدب العربي، والحق فالنقد وتاريخ الأدب يكشفان ضآلة العناية بهذا الموضوع، بل إنهما يكشفان حالة متوترة من عدم الاتفاق بين مؤرخي الأدب والنقاد في كل ما يخص هذه القضية الشائكة، ويعود ذلك إلى الإخفاق في التفاهم حول مجموعة ثابتة من الشروط والقواعد التي يمكن الاهتداء بها لصياغة نتائج مقبولة وشبه نهائية، والبحث في موضوع "الأنواع الأدبية" والصعوبات الجمّة التي تعترضه، لا تقتصر على الأدب العربي، إنما يمثل مشكلة مزمنة في تاريخ الآداب العالمية، فمنذ أرسطو يثار دائما موضوع البحث في هذه القضية، وتستجد آراء وكشوفات، وفي ضوء ذلك يعاد ربط كثير من أشكال التعبير الأدبي بأصول مهملة، أو يصار إلى توسيع مفهوم "الجنس" أو "النوع" أو "النمط" أو "الشكل"، ومثل ذلك نجده عند "باختين" في ربطه الرواية بمظاهر التعبير الكرنفالية[24] فيما كان الشائع أنها سليلة الملحمة. وعند "جنيت" في توسيع مفهوم النوع، وإعادة دمج الأنواع والأشكال ببعضها ببعض، وإحداث تفريعات وتطويرات في التصورات الموروثة حول ذلك منذ أرسطو، وبلورتها ضمن إطار مفهوم "جامع النص"[25].

حاول البحث في هذا الموضوع، ضمن دائرة الثقافة العربية، التوفيق بين رسم تاريخ ظهور الأنواع الأدبية من جهة، والخصائص الفنية لتلك الأنواع من جهة ثانية، ومن الطبيعي أن يفضي بحث ينطلق من هذا التصور إلى الخلط بين التاريخي والنقدي، الأمر الذي لا يوفر

في غالب الأحيان إمكانات لأي نجاح متوقع. ظهر هذا الخلط حينما اتخذ البحث طابع المفاضلة بين الشعر والنثر، ولم تستأثر قضية أسباب ظهور الآداب إلا بإشارات عابرة، في سياق مجادلات لم تعن بالهدف الجوهري الخاص بالتمايز النوعي بين النصوص، ولا البحث المقارن بين التطورات الأسلوبية والبنيوية للنصوص السردية والشعرية، وخلال كل هذا ظهرت لمحات عابرة عن النثر، بصورة عامة، وليس عن السرد. ويمكن إجمال كل ذلك بظهور قولين، الأول يقول بالتوقيف الإلهي الذي نادى به الباقلاني (403=1012) ومؤدّاه أن الله أوقف قول كل شيء على لسان البشر فلا دور لهم في ظهور شيء منه[26]. والثاني القول بالمواضعة والاصطلاح[27] الذي أخذ به ابن رشيق القيرواني (453=1061) بعد أن أثاره النهشلي[28] وفيه ألتُفتَ إلى البعد التاريخي الخاص بالآداب، وبأنها أشكال لغوية تواضع عليها البشر، واتفقوا على ضرورتها، فأخذوا بها للتعبير عن أنفسهم وعالمهم.

لم تندرج هذه الأقوال في سياق تصور تاريخي ـ نظري دقيق يؤرخ لتطورات الأدب العربي، وأجناسه الكبرى الشعرية والنثرية، إنما ظلت أقوال متناثرة في المظان القديمة، ومن ذلك أشار بعض القدماء إلى أسبقية ظهور الشعر، منهم: أبو عمرو بن العلاء (145=752) والأصمعي (215=730) وابن سلام الجمحي (232=846) والجاحظ (255=869) وغيرهم[29]. وتبع هذا أن وردت إشارات أخرى حول خصائص الشعر، وتباينت وجهات النظر بين مجموعة من النقاد مثل ابن طباطبا (322=934) وقدامة بن جعفر (326=938) ـ على سبيل المثال ـ وهما يعتبران الشعر كلاما موزونا ومقفى وله معنى[30]، ومجموعة من الفلاسفة كالفارابي (355=950) وابن سينا (428=1037) وابن رشد (595=1198) الذين يضيفون أنه كلام مخيل قوامه الأقاويل الشعرية[31]. لم يبذل جهد يذكر في دراسة الخصائص الفنية للأنواع، ولا تواريخ ظهور أشكال تعبيرية كثيرة انفصلت عن تلك الأنواع الكبرى، وكوّنت داخل خارطة الأدب العربي مواقع خاصة لها، وهي أشكال شعرية ونثرية تزايد تكاثرها بمرور الوقت. وبخاصة بعد أن راحت الآداب القديمة تتشقّق إلى أشكال تخرج عن أنواعه الأساسية، وتزدهر في مناطق مختلفة، ويمكن اعتبارها أنواعا فرعية قبل أن تستقل، وتصبح أنواعا كاملة.

انتبه ابن خلدون (808=1406) إلى ظاهرة التشقّق هذه، وعزاها إلى أن لغة البلاد الجديدة، خارج شبه الجزيرة العربية، التي عدّت الموطن الأصلي للجذور الدلالية الفصيحة للغة العربية، اختلفت بعض الشيء، بسبب المؤثرات الثقافية، عن اللغة الأم[32]، فاللغة علامة تداولية تتفاعل بتأثير من الطبيعة التراسلية بين المتعاملين بها، وبالنظر إلى اتساع دار الإسلام (=وهو المصطلح الشائع في أوساط القدماء، طوال العصور الإسلامية الوسيطة) فقد ضمت بين أطرافها مواطن حضارية لها ثقافات مختلفة، سواء أكان ذلك في العراق أم سوريا

أم شمال أفريقيا أم الأندلس أم فارس وما خلفها، وتلك الثقافات لم تطمس، إنما تفاعلت مع الثقافة العربية، فأنتجت ثقافة، بل ثقافات، لها طوابع محلية، فهي متصلة بثقافة شبه الجزيرة، ومنفصلة في الوقت نفسه عنها. متصلة بها، لأن كثيرا من مظاهرها ترتّب في ضوء القواعد الأسلوبية والبنائية والدلالية للغة العربية الفصحى، التي كانت وسيلة التعبير المعتمدة للثقافة، ومنفصلة عنها، لأنها تستلهم التقاليد، والمرجعيات، والموروثات الشعبية للمجموعات العرقية التي طورت ضروبا متنوعة من الثقافات الخاصة داخل ذلك الإطار العام.

ومن الطبيعي أن تتباين أشكال التعبير في الثقافة السائدة بين هذه المنطقة وتلك، فلا يمكن تصور مماثلة كاملة بين صيغ تعبير تؤدي وظائف محددة للجميع، كما أن انبعاث الموروثات القديمة، واللغات، وبقايا العقائد، والتقاليد، واستمرارها أو تكيّفها، يقود لا محالة إلى تمايز في درجات التعبير وأشكاله، وهو أمر ينمّي مع مرور الزمن أشكالا أدبية جديد، وهذه الأشكال ـ وهي أكثر التصاقا بالبيئات الشعبية المحلية، سواء باستثمار الموضوعات الموجودة في تلك البيئات، أو الاستعانة باللهجات السائدة، أو الصيغ الأسلوبية المتداولة ـ تبتدع مسارات خاصة تخرج بها على أنماط التعبير الكبرى، فتنتهك القواعد التي رسختها مع الزمن تلك الأنماط. وهي لا توفّر، في الغالب، الثقافة الرسمية المتعالمة التي تحوّلت إلى قوالب جامدة، تفرض أطرها العامة كنوع من التقليد، دون أن تنتبه إلى خلوها من الحيوية والتجدّد.

تتواطأ الثقافة الرسمية السائدة مع السلطة، وتستخدم من قبل هذه الأخيرة في تسويغ أفعالها، فيما تطور الثقافات المحلية أشكالا مختلفة من الرفض وعدم القبول، وحيثما تتعدّد الانتماءات العرقية والدينية، تتنوع الثقافات، وتختلف الرؤى والتصوّرات، وحيثما تتجمّد الحياة في تضاعيف الثقافة العامة، وتخمد الاجتهادات، ويتعثّر التجديد، وتظهر قوالب فارغة تمثل ركائز صلبة لثقافة توقّفت عن العطاء الحقيقي، تنبعث دماء الابتكار والتجديد في ثنايا الثقافات المحلية الخاصة؛ فتتوازى ثقافتان: ثقافة تجريدية تقرّ بالثبات، وتبجّل الماضي، وتقدّس المقولات، وتضع بينها وبين موضوعاتها مسافة؛ لأن آلياتها تشتغل ضمن أطر وقوالب، لا تأخذ في الاعتبار حاجات التغير والتلقّي، وثقافة حسية، وتشخيصية، ومهجّنة، لا تقرّ بالثبات، ولا تؤمن بالصفاء، إنما تتكون من موارد عدة متداخلة ومتفاعلة لا تعزل نفسها عن العالم الذي تظهر فيه، إنما تنشغل به انشغالا مباشرا، وللتعبير عنه، لا تتردد في تهجين أساليب تعبيرية متعددة، ولا تخشى إثارة موضوعات مختلف حولها. إنها ثقافة انتهاكية وغير امتثالية غايتها التحوّل.

وفيما تثبّت الثقافة الأولى الأشكال والأساليب التي أنتجتها في ذروة تطورها، تقوم

الثقافة الأخرى باستحداث أشكال متجدّدة، وفيما تريد تلك إخضاع الحياة لأطرها الثابتة، تريد هذه أن تتوافق أشكال التعبير في اطراد متقدم مع تجدّد الحياة. هذه الاصطراعات العميقة كانت فاعلة في صلب الثقافة العربية ـ الإسلامية، وسنجد أن نسق التحولات يصطدم، بين فترة وأخرى، بالركائز الصماء للتقاليد التي تفرزها الثقافة الرسمية، وسيكون السرد، بتطوراته النوعية والأسلوبية، هو المحك المعبّر عن هذه التحولات.

## 6. الرؤية والمنهج.

ولكن ما الصعاب التي تواجه البحوث الشاملة التي تعنى بالآثار المعرفية والإبداعية لأمة من الأمم، أو تلك التي تنتدب نفسها لدراسة ظواهر أدبية ـ ثقافية كبيرة؟ وكيف يمكن أن تدرس؟ تتركّز تلك الصعاب حول مجموعة من المحاور الأساسية المتداخلة، وهي: طبيعة المادة موضوع البحث، والرؤية التي يصدر عنها الباحث، والمنهج الذي يتبعه، والأهداف التي يتوخّاها من بحثه، ويقتضي بيان ذلك شيئا من التفصيل. الصعاب تكاد تكون متماثلة، وفي طليعتها: المادة الواسعة المتناثرة في مظان كثيرة، مثل: المصادر الدينية كالقرآن والحديث، ثم علوم الدين كالفقه وعلم الحديث والتفسير، ثم المصادر التاريخية والأدبية، ومنها كتب التراجم، والطبقات، والأخبار، فضلا عن المرويات السردية والشعرية.

ويعود ذلك، فيما يعود، إلى أن الثقافة العربية ـ الإسلامية، بمظهرها الكلي، تكوّنت واستقامت في دائرة دينية واحدة، وذلك أدى إلى أن مكوناتها المتنوعة، تتصل فيما بينها، على صعيد الرؤية والمحتوى، وأحيانا الركائز والأنظمة والأبنية، على الرغم من توزعها بين حقول متعدّدة، الأمر الذي يلزم الباحث، فحص الأصول، واشتقاق مادة بحثه منها. واشتقاق مادة البحث من مظان لم يعتن بها، تحقيقا وتبويبا وفهرسة، يمثل عقبة أولى في هذا المجال، تليها مهمة تصنيف المادة ذاتها، وربما من المفيد في هذا السياق وصف الطريقة التي استخلصت بوساطتها مادة هذه الموسوعة الخاصة بالسرد العربي. إذ حدّدت الحقول الأساسية لمكوّنات الثقافة العربية ـ الإسلامية، وجرى حفر في مصادرها الأصلية دون وساطة مراجع حديثة، تقوم على قراءة تلك المصادر، قراءة محكومة بظرف خاص، قد تجهض الهدف الذي تتوخاه هذه الموسوعة، وهو استنباط البنية السردية للموروث الحكائي العربي القديم كما تشكلت في محاضنها الأصلية، ومتابعة تلك البنية في السرد العربي الحديث، مع الأخذ بالاعتبار تحديد الأنواع الكبرى وظروف النشأة. وأعقب ذلك تصنيف المادة، وأوصلت الثوابت فيما بينها، على النحو الذي تشكلت فيه، وأخضعت بعد ذلك للتحليل، سواء ما تعلق منها بالأطر العامة الموجهة للسرد، أم بالمتون السردية ذاتها.

نشأت المرويات السردية وسط منظومة شفوية من الإرسال والتلقي، وتكوّنت، أنواعا وأبنية، في ظل تلك المنظومة. ولم ينظر للسرد العربي بوصفه ركنا معرفيا من أركان الثقافة العربية، إنما نظر إليه، باعتباره مظهرا تمثيليا، استجاب لمكونات تلك الثقافة، فتجلّت فيه على أنها مكونات خطابية، انزاحت إليه بسبب هيمنة الموجهات الخارجية، وبخاصة الشفاهية والإسناد، فالسرد العربي خلفية تتمرأى فيها تلك الموجهات، وهو يقوم بعملية تمثيل لها "Representation" واقتضت هذه الرؤية للموروث السردي عملية منهجية تعومها، وتعبّر عنها، فاستعنّا بنوع من "الاستقراء الفني" الذي يستند إلى الاستنطاق تارة، والوصف تارة أخرى، إذ شخّصت الثوابت والمتغيرات في مادة البحث، وفيما تمّ استنطاق الأصول ابتغاء استخلاص الهياكل التي تؤطر بنية المرويات السردية، والخلفيات الثقافية، انصرف التحليل إلى كشف البنية السردية للنصوص نفسها، تلك النصوص الكبرى التي اندرجت مع الزمن ضمن أنواع أدبية معروفة، وراعى التحليل استنطاق الأصول المعرفية والسردية استنطاقا يتيح كشف المقاصد والمرامي التي تنطوي عليها تلك الأصول، ذلك أن الهدف لا يتجه إلى كشف تناقضات الأصول بذاتها، إنما استنطاقها، بما يجعلها تسفر عما تكنّه، لتتضح طبيعة الموجّهات الخارجية التي كانت تمارس سلطتها في بنية الخطاب السردي.

اعتنى البحث في هذه الموسوعة بمنحى محدّد وهو "السرد" أو "القص" بوصفه مظهرا تمثيليا، تكوّن في محضن الثقافة العربية ـ الإسلامية، وتكيّف بفعل الموجهات الخارجية التي صاغت أنظمته، ثم تركزت تلك العناية، حول "سردية" ذلك المظهر، بغية استنباط أبنيته الداخلية، فـ"السردية" لا تعنى بالمتون السردية ذاتها، إنما بكيفيات ظهور مكوناتها سرديا Narrativity أي بالممارسة التي اتخذتها مكونات السرد ضمن البنية السردية. وتجنب البحث إخضاع "السردية العربية" إلى معيار خارجي مستمد من موروث سردي آخر، فما كان يهدف إليه هو تحديد طبيعة السردية العربية، كما تكوّنت في نطاق المحضن الثقافي الذي تشكّلت فيه، وشخّصت الثوابت والمتغيرات في مادة البحث، وكثف العمل على كل محور من محاورها على مستويين، أولهما: وصف المحور منفصلا بذاته، وثانيهما: وصفه متصلا بغيره.

وفيما تم استنطاق الأصول، ابتغاء استخلاص الهياكل التي تؤطر بنية المرويات السردية، اعتمد على نوعين من الوصف والمعاينة لبيان تطور الأنواع السردية وخصائصها، الأول: تاريخي تعاقبي كشف تشكّل الأنواع السردية الرئيسة كالحكاية الخرافية، والسيرة، والمقامة، والرواية. والثاني: وصفي تزامني انصب الاهتمام فيه على مكونات البنية السردية للأنواع المذكورة، وكشف التحليل مستويات التماثل بين بنية الموجهات الخارجية وبنية السرد، بما يؤكد أن الاتصال قائم بينهما، على نحو تمثيلي، في أشد الركائز أهمية، وهو:

الإرسال السردي بأركانه من راو ومروي ومروي له. وظهر ذلك واضحا في الأنواع السردية القديمة، على وجه التحديد، وتضاءلت تجلياته في السرديات الحديثة، لأن تلك المرجعيات فقدت كثيرا من قوتها وفاعليتها.

وراعى البحث استنطاق الأصول المعرفية، استنطاقا يبتعد عن "التقويل" ويترك لها أن تكشف عما تغيبه دونما تعسف، سوى توفير "الظروف المنهجية" التي تسهّل، بوساطة القراءة، عملية كشف المقاصد والمرامي التي تنطوي عليها تلك الأصول، ذلك أن الهدف، هو استنطاقها، بما يجعلها تسفر عما تكنّه، لتتضح طبيعة الموجهات الخارجية التي كانت تمارس سلطتها في الخطاب السردي. كما امتثل البحث ـ وهو ينظر إلى نتاج الثقافة العربية، بوصفه كلا موحدا، وإلى المرويات السردية كونها جزءا منه ـ إلى ثنائية الاتصال/ الانفصال، إذ تجلّى الاتصال فيه، بالوقوف على الأطر الموجهة، وعدّ المرويات السردية مظهرا خطابيا تشكل فيها، وتمثل الانفصال، بالوقوف على المظهر الفني للنوع السردي، بما ينطوي عليه من ثوابت متواترة تحدد بنيته السردية، فالانفصال ضرورة منهجية، يغذّي البحث بالموضوعية التي لا تتأثر مباشرة بعوامل التطور التاريخي، أو بالثوابت المنزاحة إلى الخطاب من خارجه، فيما يعد الاتصال ضرورة ثقافية، لأنه يستجيب لأهداف البحث في تحديد طبيعة السردية العربية ضمن البنية الثقافية العامة. لهذا، ففي الوقت الذي مكّن الانفصال فيه من رصد البنى السردية للأنواع، مكّن الاتصال من كشف خصائص البنية السردية عامة.

تشكل السردية العربية، فيما نرى، موضوعا مثاليا للبحث في الكيفية التي تستعاد فيها عملية بناء جديدة لظاهرة أدبية ـ ثقافية، بدأت تتجلّى للعيان في الثقافة العربية منذ العصر الجاهلي، فكيف يتم النظر من واقع مطلع القرن الحادي والعشرين إلى التشكّلات الأولى لهذه الظاهرة؟. ليس أمام الباحثين، فيما نرى، سوى طريقتين لمقاربة هذه الظاهرة، وتحليلها واستنطاقها، وبناء سياقها الثقافي: طريقة توظيف تاريخ الأفكار الخطي الذي يتعقّب بصرامة مدرسية الوقائع الأدبية الممثَّلة بالمؤلّفين ونصوصهم، والامتثال لقاعدة التدرّج الخطي الصاعد للزمن من أجل وصف بداية الظاهرة، وتتبّعها، بهدف الوصول إلى الغاية من كل ذلك، وهو رسم المسار المتدرّج لها. وطريقة الإفادة من كشوفات تاريخ الأفكار الحديث، وتوظيف المقاربات الاجتماعية، والتاريخية، واللغوية، والأدبية، وإعادة بنائها؛ لأنّها المحضن الذي قام بمهمتين أساسيتين، الأولى: احتضان تلك الظاهرة، والثانية: تفاعله معها بوصفه مرجعية لها، وتفاعلها معه بوصفها وسيلته التمثيلية، فلا يمكن، في سياق بحث تفسيري ـ تحليلي ـ وصفي لظاهرة تمثيلية، عزل الوقائع عن مرجعياتها وسياقاتها الثقافية، قد يصح ذلك في بحث يتوخى استنباط الخصائص الأسلوبية والبنائية لنصّ أو جملة من النصوص، لكنّ تخطّي السياقات الثقافية في إطار معالجة شاملة سيقع في نوع من التجريد

الذي يرتفع بالظاهرة المدروسة عن شرطها التاريخي والثقافي، ويجعلها عائمة لا صلة لها بالزمان والمكان اللذين ظهرت فيهما.

ليس هذا وحده ما نحرص على إبرازه في هذا التمهيد، بل نريد أيضا التأكيد على ضرورة أن تتحرّر البحوث، التي تعنى بأهداف مماثلة، من الخوف والتوجس الناتجين عن الحرص المبالغ فيه، وأحيانا الهوس المَرضي، أن تتحرر من الخروج على الموضوع الأساس للبحث، فذلك الخوف متّصل بهيمنة مبدأ الحصر، وليس التوسّع، في تحليل الظواهر الأدبية الكبرى، وهو مبدأ يصادر على المطلوب، ويفترض نظريا، وقبل رصد العناصر الأدبية والثقافية للظاهرة الأدبية، بأنّها تتكون من عدد محدّد ومعروف من العناصر، فينبغي، في ضوء ذلك اقتصار التحليل عليها، والحق فهذه النظرة المتشدِّدة، التي تتصف بالجفاف، وتفتقر إلى الجرأة، تتلاشى تماما حينما ينخرط الباحث في مسارات متداخلة ومتشعبة، وأحيانا لانهائية، تقوده عبر منحنيات كثيرة إلى كشف الثراء والتنوّع غير المرئيين للظاهرة التي يقوم بتحليلها، ولا يقتصر الأمر، فيما نرى، على تتبّع مسارات تلك المكونات والعناصر، إنما، وهذا هو المهم، تفكيكها وكشف مدى اتساقها مع نفسها أو تعارضاتها الداخلية، فلا سبيل إلى ذلك إلاّ في خلق سياق مرن ينجح في توفير إمكانية استعادية لبناء سياق شامل تتكشف فيه كل تلك المكوّنات، والطريقة التي أسهمت بها في بلورة الظاهرة قيد البحث.

هذه الطريقة تمكّن الباحث من الحركة الحرّة في متابعة خيوط موضوعه؛ إنّها تمكّنه من القيام بجملة من التحليلات المتنوّعة ذات الطابع الثقافي والأدبي لكلّ وجوه الظاهرة التي يقوم بدراستها، ولكنّ محاذير كثيرة يمكن أن تعترضه، منها التوسّع الذي قد يفقد البحث روح التماسك، فيضيع الهدف منه، والتشعّب الذي يجعل المتلقّي في حيرة من أمره، والانشغال بالتفاصيل الجزئية التي لا تتضافر فيما بينها لإبراز الهدف العام للغاية المرجوّة من البحث، ثم الاشتباك السجالي مع التفسيرات المناظرة. لم تغب عن بالنا كل هذه التصوّرات ونحن نتقصّى ونحلل الظاهرة السردية في الثقافة العربية، وكشف أبنيتها الكبرى، وكيفيات تشكّلها، وبيان العلاقة المتبادلة بين النصوص السردية وسياقاتها الثقافية، فضلا عن الخلفيّات الأساسية التي تضيء، بصورة غير مباشرة، مسار تحليل هذه الظاهرة الشاملة.

# هوامش التمهيد

1. Waltar Ong, Orality and Literacy, p130.
2. Scholes and Kellog, The Nature of Narrative, p53.
3. Northrop Frye, Anatomy of Criticism, p. 249.Á
4. تزفتيان تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء 23، وأديث كيرزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، بغداد، 283.
5. Ducrot & Todorov, Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, p79.
6. Chatman, Story and Discourse, p26.Á
7. بروب، موروفولوجية الخرافة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء 17.
8. Todorov, The poetics of prose, p219.
9. Scholes, Structuralism in Literature, p91.
10. Genette, Narrative Discourse,p25.
11. Wales, A dictionary of Stylistics, p319.
12. Chatmanè Story and Discourse,p 19-20.
13. Scholes, Structuralism in Literature, p80.
14. Story and Discourse, p23.
15. Tompkins, ed, Reader - Response criticism, p7.Á
16. عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، بيروت: 1997، ص358.
17. هابرماز، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشي، دمشق: ص521 ـ 522.
18. هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، جدة، 1994 ص250 ـ 254.
19. Tompkins (ed) Reader Response Criticism, p7.
20. Story and Discourse, P255.
21. Jonathan culler, On Deconstruction , p34.Á
22. إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت، ص67، 85، 170، 174، 210، 224.
23. فان ديك، النص بنياته ووظائفه: مدخل أولي إلى علم النص، ترجمة محمد العمري. انظر كتاب "نظرية الأدب في القرن العشرين" الرواد إيش وآخرون، الدار البيضاء، ص 78.
24. باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد، ينظر الفصل الرابع.
25. أنظر جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء.
26. الباقلاني، إعجاز القران، تحقيق أحمد صقر، القاهرة ص 63.
27. ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1: 20.

28. النهشلي، الممتع في عالم الشعر، تحقيق المنجي الكعبي، تونس ص 11و24.
29. للوقوف على تفاصيل هذا الموضوع نحيل على المصادر الآتية: الحيوان للجاحظ 1: 24 وطبقات فحول الشعراء لابن سلام ص 33، والمزهر للسيوطي 2: 466.
30. ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام، القاهرة، ص4، وقدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق بونيباكر، ليدن، ص2.
31. نحيل على: رسالة في قوانين صناعة الشعراء للفارابي، ومقطع من كتاب "الشفاء" حول "فن الشعر" لابن سينا، وتلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر لابن رشد، وجميعها ملحقة بكتاب "فن الشعر" لأرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي، بيروت، ص 149 ـ 250.
32. ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الواحد وافي، القاهرة، 3: 1362.

الكتاب الأول

# الموجهّات الخارجية
# للسرد العربي القديم

الفصل الأول

# الشفاهية العربية
# ـ تفكيك الأصول الميتافيزيقية ـ

## 1. المركزية الدينية.

يمثل القرآن القوة المركزية الفاعلة والمؤثرة في الثقافة العربية ـ الإسلامية؛ فهو المصدر الذي انبثقت عنه الرؤية الدينية للوجود، وهو الخطاب المتعالي بنسيجه الدلالي والأسلوبي، وتركيبه اللغوي المخصوص، ويليه الحديث النبوي الذي يكتسب وجوده وأهميته من حيث كونه مفصّلاً لذلك المُجمل، فالعلاقة بين القرآن والحديث علاقة متن بحاشية، وهما يصدران عن رؤية واحدة، ويهدفان إلى تأسيس نظام فكري واحد، وبما أن القرآن تضمن رؤية محدّدة للوجود، فاستكشف ما مضى من الوقائع والأحداث، وتنبأ بما سيأتي، فإن الحديث، بحكم علاقته التبعية بالقرآن، انطوى على الرؤية ذاتها، وفي ضوء ذلك، فإن "مركزية الوحي" ممثلة بالقرآن والحديث، استندت إلى قوة خاصة بها، جوهرها الرؤية الدينية للعالم منذ خلقه إلى فنائه، الرؤية الحتميّة لمسار الكون منذ بدء الخليقة إلى النهاية، وضمن مسيرة العالم هذه رتّبت الرؤية الدينية شؤون الخلق الفكرية والاجتماعية والتاريخية، ومن ذلك، فإنها أحلّت الوحدة محلّ التشتّت، وأقصت مظاهر الضياع التي سبقت لحظة انبثاق تلك الرؤية، وقامت بإضفاء معان على أحداث معينة، وسلب دلالات من أحداث أخرى، وجعلت الكون ينتظم في سياق يطابق منظورها، فوقعت أحداث التاريخ الماضية والآتية تحت طائلة المعنى المتفرّد الذي جاءت به الرؤية الدينية، وأفضى ذلك إلى إقصاء كل ما يتعارض مع ماهية تلك الرؤية، وإضفاء مقاصد جديدة على الأحداث التي يمكن أن تكون أصولاً لتلك الرؤية.

أُعيد ترتيب كل شيء من جديد على وفق المعايير الدينية، وبذلك تأسست المركزية الدينية التي أصبح العالم بموجبها، منذ الأزل وإلى الأبد، كتاباً مفتوحاً لا ينطوي على شيء مجهول، وتنبغي قراءته قراءة مغايرة تستمد قيمتها من الرؤية الدينية، ولعل من بين أهم ما أُعيد فيه النظر هو صياغة الموروث الثقافي الذي يكوّن نسيج الذاكرة العربية قبل الإسلام

صوغاً جديداً. صحّح القرآن التصوّر المتوارث عن الماضي، وأورد أخبار الأمم السالفة، وأدرجها في سياق رؤيته الاعتبارية للعالم، وطبقا للتفسيرات الضيقة للظاهرة الإسلامية فإنه أحلّ منظومة قيم مختلفة محل المنظومات القيمية القديمة، والواقع فإنه، عبر التركيب والمزج، صاغ إطاراً وفّر إمكانية انخراط الأحداث، والأفكار، والمرويات، في سياق واحد، صارم ومحكم، بدأ في وسط شفوي، وكأنه جديد بصورة كاملة، وليس ذلك بغريب على الديانات الكبرى، فهي تستأثر بالمكونات الفاعلة للثقافات السائدة في عصرها، وتعيد إنتاجها طبقا لتصوراتها الدينية. حصل ذلك مع اليهودية في استثمارها للمرويات الأسطورية في بلاد الرافدين، ومصر، وبلاد الشام، ووقع ما يناظره في المسيحية، التي مزجت المأثور اليهودي، بالوثنيات اليونانية، بخلاصة الأفكار الشرقية، وأقرّ الإسلام بأنه تمّم تلك الديانات. ومن الطبيعي، والنصوص تتراسل فيما بينها على مستوى المرجعيات، والمضامين، والأساليب، أن تتكيّف المكونات الثقافية القديمة بكل دلالاتها، سواء أكانت أخلاقية أم دينية، لتناسب السياق الجديد، لكن الأمر الأكثر أهمية في حالة القرآن، هو أنه أوجد نوعا من التاريخ الدائري الذي يبدأ من نقطة وينتهي بها، وجعل صيرورته مقترنة برؤيته الخاصة للوجود، وأصبح كل شيء في العالم يكتسب أهميته ليس من خصائصه الذاتية، إنما من طبيعة علاقته بالمركزية الدينية، وأهميته تتحدّد من درجة خدمته لتلك المركزية، وكل شيء يفقد أهميته إذا انفصل عنها.

أصبحت المركزية الدينية تغذّى كلّ شيء بمعان جديدة وإضافية، وتُقصي ما لا يتوافق ورؤيتها. وبمرور الوقت، وشيوع التفسيرات الضيقة للدين، تلك التفسيرات التي نهضت بها المؤسسة الدينية، داخل سياج مغلق من التفكير، وبعيد عن التصور التاريخي للأديان، توارت عن الأنظار كل المرجعيات والأصول، واعتبرت السمات الدلالية والأسلوبية للنصوص الدينية مبتكرة لا جذور لها، وجرى السكوت عن العلاقات الخطابية المتشابكة والمتفاعلة بين تلك النصوص وسواها من النصوص العريقة، وبإعادة صوغ وعي المؤمنين بالدين صوغا أيدلوجيا يقوم على مبادئ: العزل، والابتكار، والخلق، والإيحاء، فانتقل أمر الخلفيات والمرجعيات إلى مستوى غير مفكّر فيه داخل المجال الخاص بالوعي الإسلامي، وكل حفر في مستويات غير مفكّر فيها من ضروب الفكر صار يُفهم على أنه يتهدّد الدين، بدل أن يقوّيه، ويضفي عليه التنوّع الخلاق.

والحال فالحفريات الأسلوبية، والدلالية والبنيوية، لا تهدّد النصوص الدينية بأي شكل من الأشكال، إنما تهدّد شكلا من التفسيرات المغلقة للدين، فتلك الحفريات تسهم بدرجة كبيرة في امتصاص التصورات المتعصّبة والغالية التي تحوم في الأفق الديني، وتنتزع شرعيتها من خلال إشاعة التفكير التجريدي للنصوص التي تعزل عن خلفياتها، فتُقطع صلتها بكل

المحاضن الحقيقية التي احتضنتها، وذلك يقود، دون شكّ، إلى تصاعد الأيدلوجيات الدينية المتصلّبة، وغير التاريخية، وهي في مجملها أيدلوجيات رُهابية معتصمة بذاتها، وتثير الذعر في نفس كل من يسعى لاستكناه الميزات الخاصة بالخطاب الديني، عبر الدراسة التاريخية المقارنة، فتتعالى تلك الميزات، وتصبح معيارا ساميا ومطلقا، لا يمكن الاقتراب إليه، وكل ما يمكن أن يقع من تحليل ووصف واستنطاق وتأويل ينبغي أن يقع تحت ذلك المستوى غير المفكّر فيه، فيسود فهم ضيق يضع نفسه في تعارض ليس مع مستجدات التفكير البشري، إنما في تعارض مع أي فكرة لتجديد أمر البحث في الخطاب الديني بصورة عامة. وطبقا لهذه العملية المعقّدة من الاختزالات، المدعمة بسجال لاهوتي، تقبع النصوص الدينية داخل حصن منيع لا يسمح لأحد بإجراء عمليات تحليل حرّة لمستوياتها الأسلوبية، والتركيبية، والدلالية، لكي تكون عناصر فاعلة في مسار التاريخ البشري، ولا يسمح في الوقت نفسه لأحد بالكشف عن تحيّزات الفكر المتصل بالنصوص الدينية، فالمركزية الدينية توفّر لنفسها حماية كاملة ضد التاريخ، وتحول دون انخراط مكوناتها ضمن الوعي التاريخي للمجتمعات التي تعتقد بها، وتؤول، بمرور الزمن، إلى منطقة خارج مجال البحث والفكر.

ظهر القرآن بوصفه خطاباً لغويا ذا محمول ديني، وبسبب من مركزيته المستندة إلى تفسير خاص، ظهر تراتب في درجة اللفظ والمعنى بينه والخطابات الأخرى، ولما كان لفظه ومعناه متعاليين، صار خطاباً من الدرجة الأولى أسلوبا وتركيباً ودلالة، ولما كان الحديث حاشية عليه، أصبح خطاباً من الدرجة الثانية؛ لأن معناه يتحدّر عن مصدر القرآن، فهو يتصل به اتصالا وثيقاً، وإن كان دونه منزلة، وأفضى هذا إلى إقصاء الخطابات القائمة، أو دمجها في سياقات أخرى، وأعيد توظيفها بما يخدم المركزية الدينية، فاحتلّت ـ طبقاً لهذا النظام التراتبي ـ موقع الدرجة الثالثة. هذا بالنسبة للخطابات الشعرية والسردية التي تلتزم في الأصل قواعد الفصاحة المهيمنة، وتمتثل للرؤية القرآنية للعالم، أما إذا أرادت أن تؤسس وجودها الخاص، بمعزل عن مركزية الوحي، وأن تُشغل بجمالياتها الأسلوبية، والدلالية، بعيداً عن كل ذلك، فلا موقع لها في أي مجال تقترحه المركزية الدينية، ومثال ذلك المرويات السردية المتخيّلة التي كانت تُعنى بالمغيّبات من الوعي الاجتماعي المعبّر عن معتقدات ورؤى تشكّل في جملتها البطانة اللاشعورية للمجتمعات القديمة، وتطلعاتها الذهنية والروحية والثقافية، ومنها المجتمع الجاهلي.

علوم الدنيا، كالتاريخ، واللغة، والأدب، تعدّ علوما زائدة، لا فائدة منها، وتندرج فيما اصطلح عليه بـ"الفضلة" لأنها لا تسهم في خدمة "العلم الإلهي". ورد عن الرسول قوله "العلم ثلاثة، فما سوى ذلك فهو فضل: آية محكمة، وسنّة قائمة، وفريضة عادلة"[1]. فـ"العلم" هو: القرآن والحديث وأحكامهما، وما سوى ذلك فهو "فضل" أما هذا "الفضل"

فيبيّن معناه حديث أخر مؤدّاه أن الرسول دخل المسجد يوما، فرأى جمعاً من الناس على رجل فقال "ما هذا؟" قالوا "يا رسول الله هذا رجل علاّمة". قال "وما العلاّمة؟". قالوا "أعلم الناس بأنساب العرب، وأعلم الناس بعربية، وأعلم الناس بشعر، وأعلم الناس بما اختلف فيه العرب" فقال "هذا علم لا ينفع، وجهل لا يضر"[2].

أصبح التاريخ، والأنساب، واللغة، والأدب، وكل ما كان جزءا حميميا من الذاكرة العربية، ومنه التعبير الإبداعي: الشعري والسردي على حدٍّ سواء، في موقع بعيد، ومثار خلاف، العلم به غير نافع، والجهل به غير مضرّ. مجرّد فضلة زائدة. وظيفته كمالية، وليست ضرورية، طبقا للتصور الديني لوظائف الموروث غير الديني، وهو التصور الذي تحكّم في وظيفة الأدب مدة طويلة، وتطور هذا الموقف تبعا للذريعة العقائدية المغلقة القائلة بالاستغناء عن كل شيء سوى القرآن والحديث إلى اعتبار الأدب مضرّا لقائله وسامعه في الدنيا والآخرة، فكل ما لا يقدم خدمة تُسهم في تعميق فهم الناس بالدين لا نفع فيه. ونظر إلى ذلك التعبير بوصفه "بدعة" وعُدّ كل ما لا ينهض على واقعة محددة لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالدين بدعة، وبُذل جهد كبير لإقصائه، ووصف بأنه ضرب من التخليط، وبخاصة حينما استقام، في العصور المتأخرة، فهم أحادي الجانب للدين ورسالته امتثل للنسق الخطّي من التفكير والاعتقاد، فهم لا يقبل التنوّع، ولا يلتفت إلى المسارات المتشابكة المكوّنة للظاهرة الدينية. أصبح كل جديد "بدعة". تثير البدعة رعدة في وسط خامل. الجديد يقيم تماسا قلقا مع القديم، ويدفع به إلى حافة الأزمة، يبطل مفعوله، ويحول دون فاعليته. يحدث الجديد تخريبا كليا في القديم يطال الأسس والمقولات والتصورات، وفي الفكر التقليدي لا تقبل التحولات، ولابد من مقاومة البدع التاريخية.

استندت المركزية الدينية إلى مفهوم الكتاب، فحينما جرى تثبيت كلام الله في المصحف، صار الكتاب هو المرجعية الأساسية، والمنهل الذي لا ينضب. انكب عليه المفسرون، والفقهاء، والمؤرخون، والأدباء، والفلاسفة، يبحثون عن ضالتهم فيه، وجدوه مشعا بالإيحاءات التي تحيل على حقائق كثيرة. كان العرب أميين بلا كتاب، أصبح لديهم، بالمصحف القرآني، كتاب يلوذون به، ويبحثون فيه عن ماضيهم، وحاضرهم، ومستقبلهم. انفكت حبسة الأسئلة المحيرة، ففي هذا الكتاب، لا يكمن اليقين المطلق، فحسب، إنما الصراط المستقيم للحياة، فيه النجاة الكاملة، وفي تضاعيفه الإجابات الكبرى، لا حاجة للمؤمن بأن ينحرف عن ذلك الصراط. لكي يفوز بالنجاة ينبغي عليه أن يقترب إلى الكتاب، حيث الحقائق الكبرى. الكتاب جامع لشتات التمزقات القديمة، ومنقذ من الضياع. يمثل الكتاب مرحلة جديدة جاءت على أنقاض أخرى سمتها الأساسية التفرّق. هل يمكن أن يحمل ذلك معنى خاصا باعتباره يدشن لمرحلة جديدة، ويؤسس لمسار مختلف؟. بإزالة

"الفضلات" لابد أن يتفق الجميع على أمر واحد، الإقرار بكتاب واحد يحلّ محلّ التنازعات القديمة. صار القرآن هو المركز، ورؤيته الحتمية هي الخيار الوحيد. أخذ البحث اتجاهين مختلفين: ينبغي إعادة تفسير الماضي على وفق الرؤية الدينية الجديدة، ونبذ الاختلافات في مسار الأمم، وتواريخها، وموروثاتها، وينبغي، من ناحية أخرى، رسم المستقبل. العالم الواقعي ينبغي أن يصاغ على غرار العالم النصي للكتاب، المجتمع القرآني هو المثل الأعلى. ولكن هل اقترح القرآن رؤية كتابية للوجود، في مجتمع يعوم في المشافهة؟ وهل عرض مفهوما للكتابة؟.

## 2. الرؤية الكتابية للوجود.

لم يقتصر القرآن على تثبيت دلالة مركزية لمفهوم الكتابة، بل قدم صياغة وجودية للكون بوساطتها، فجعله قائما بها. وحينما نبحث في الجذر الدلالي للكتابة، ونتوسّع في مشتقاتها نجد أن محورها المركزي هو جمع الأشياء وضمّها معا. التماسك ضد التفرّق والتشتيت، ولهذه الدلالة، أهمية كبيرة في سياق عملية التحول الثقافي التي صاحبت ظهور القرآن، ورافقت الأثر الذي أحدثه في البنية الاجتماعية والثقافية، بوصفه رسالة إلهية، تهدف إلى جمع شتات العالم، وتأسيس حالة جديدة، إثر مرحلة افتقرت إلى أسباب الترابط والتماسك. اطردت دلالة الجمع هذه في اللغة العربية، فيما بعد.

ذكر ابن منظور (711=1311) والنويري (732=1331) والقلقشندي (821=1418) أن الكتاب سمّي كتابا؛ لأنه يجمع الحروف[3]، وذلك، إنما يشير في الوقت نفسه، إلى أن ما لا يندرج في نظام الحروف، ممثلا بالكتابة، سيكون معرضا للضياع. ولكن هل كانت العرب في العصر الجاهلي على دراية بالكتابة على أنها ممارسة، لكي تتضح الدلالة الجديدة لمفهوم الكتابة، ولدور الكتاب الجديد؟ اختلف في أمر معرفة العرب الكتابة، ففيما يرى ابن سعد (230=844) وابن كثير (774=1372) أن الكتابة كانت قليلة قبل الإسلام، بل نادرة[4] يورد ابن النديم (380=990) أخبارا كثيرة ترجع معرفتهم بها إلى عصور سحيقة في القدم[5].

لا يبدو هذا التضارب غريبا؛ فالندرة والكثرة يقدّمان كبرهان لتثبيت وجهة نظر، أكثر مما يحيلان على حقيقة تاريخية، ففي سياق تنازعات جدلية تُضخّم الوقائعُ، أو تصغّرُ، طبقا للهدف من الجدال. حينما يريد ورّاق مثل ابن النديم تأكيد وجود الكتب، فلابد أن يفترض وجود الكتابة، وحينما تذمّ الكتابة فلا يحسن بالعرب معرفتها. ترتهن الكتابة لمنازعة خاصة، تذم في سياق من التراسل الشفوي، ويحتفى بها في سياق كتابي؛ وقد ظل الخلفاء العثمانيون يتفاخرون بأميتهم، في مراسلاتهم الرسمية، إلى وقت متأخر، إقتداء بأمية الرسول، فيما يرون. التقاليد اللاهوتية تتدخل في توجيه وعي المقلِّدين. ليس للمقلّد أن يبتكر صفة

واختيارا فديدنه المحاكاة. ظهرت مقاومة حقيقية للكتاب في المجتمع المكي، وفسّر وجوده طبقا للموروث الحاضر في الذهنية العربية الخاصة بكتب الأقوام الأخرى.

التقطت الإشارات المعجمية، وسائر الدلالات المتماثلة للكتابة في القرآن، من قبل المحدّثين، والمؤرخين، والمؤوّلين، وأقيم صرح فكرة الكتابة في الإسلام. شاعت أحاديث، وجرت تفسيرات كثيرة. بعض الأحاديث يضعّفها علماء الحديث، لكنها منتشرة في المتون، وشائعة، ومؤثرة في صوغ الوعي العام. اقتصرت مسألة صحة الأحاديث على علماء الجرح والتعديل المتخصّصين، لكن عموم المسلمين كانوا يتلقّون تأكيدات مختلفة من المظان الكبرى بعيدا عن الجدل المحتدم حول الصحيح والموضوع منها؛ فكتب الأحاديث الموضوعة تفوق الصحيحة في عددها، وربما في تأثيرها، ومَن هو المؤهّل للحكم النهائي على صدق الأحاديث في أوساط ظلت مُحتقَرة من الثقافة الدينية الرسمية؟. من وجهة نظرنا، تكمن أهمية النصوص في تأثيرها التداولي، وليس في صحة انتسابها، ونظام الإسناد، كما سنرى في أكثر من مكان، تعرّض لمحنة الاختراق، في مناسبات لا تحصى. يفيد التدقيق في الاطمئنان إلى صحة الانتساب، لكن تأثير الشائع من المنسوب في أوساط العامة يترك أثرا بالغا في تشكيل تصوراتهم عن عالمهم وتاريخهم وأنفسهم. تحتاج العامة إلى أساطير اعتبارية لتجسيد أفكارها، تخلق تلك الأساطير لتعبّر عن أفكارها، ولهذا فهي تتعلّق بالتمثيلات السردية. ولنبدأ بكتب العامة التي اكتسحت في تأثيرها المجال العام، ثم كتب الخاصة التي انحبست في مجال الجدل الضيق، والتأويلات المحدودة الأثر.

تؤكد بعض مصادر الثقافة الإسلامية على أن أول ما خلق الله هو القلم، وهو تأكيد تتواتر روايته حيثما ذكر القلم في القرآن والحديث النبوي. ويحسن بنا أن نبدأ من النهاية، مما انتهت إليه تلك الفكرة. ليس من المتون المتخصصة بالحديث، إنما من المرويات المتداولة بين العموم. ذكر ابن إياس (930=1524) مؤرخ العامة، بعد حوالي ألف سنة من تداول تلك الفكرة، قول الرسول "أول شيء خلقه الله تعالى القلم" وهو تأكيد لما ورد في عشرات المرويات القديمة[6]. القلم خلق قبل أن يخلق العرش والوجود، ويحرص ابن إياس، شأنه شأن غيره من الممتثلين لثقافة الإسناد، على عرض أسانيده لكي يتم التسليم بهذه الأولية، فالقلم هو المخلوق الأول، قبل الإنسان والعرش والكون، هذا أمر شائع لا يكاد يغيب عن أحد، لكن القاضي النعمان (363=973) يصدر عن رؤية أخرى، فيؤكد بأن "أول ما خلق الله الحروف"[7]. وسواء أكان الله قد خلق القلم في أول الأمر، أم الحروف، فما كان يهدف هؤلاء إلى تأصيله، ليس معرفة العرب للكتابة، فحسب، إنما كيفية قيام الكون بها أيضا، طبقا للموروث الديني الذي استقوه من القرآن والحديث حول القلم واللوح، وما تراكم من مرويات خاصة بهذا الموضوع عبر الزمن.

ورد ذكر القلم، بصيغة الإفراد، في القرآن، مرتين في سورتي القلم ـ 1 والعلق ـ 4، وبصيغة الجمع مرتين أيضا في سورتي لقمان ـ 27 وآل عمران ـ 44. وورد ذكر اللوح، بمعنى الشيء الذي كتب القرآن عليه، مرة واحدة، في سورة البروج ـ 22، وبمعنى ألواح التوراة في سورة الأعراف ـ 145 و150 و154، وبمعنى اللوح الخشبي الذي يستعمل في السفينة، مرة واحدة في سورة القمر ـ 13. وأقسم الله بالقلم في قوله "نون والقلم وما يسطرون" وقرن العلم به، في قوله "اقرأ وربك الأكرم الذي علّم بالقلم" وذلك كما يقول ابن المدبّر (279=892) "إفصاحا عن حاله، وإعظاما لشأنه، وتنبيها لذكره"[8]، وعزّز الزمخشري (538=1143) الفكرة، بقوله إن ذلك إنما جاء "تعظيما له لما في خلقه وتسويته من الدلالة على الحكمة العظيمة"[9]. كيف استثمرت هذه الإشارات التي وردت في سياق الخطاب القرآني بدلالات مختلفة؟ وهذا السؤال يعيدنا ثانية إلى السياق الذي رسمناه، قبل قليل، مع ابن إياس.

نقل عن الرسول قوله "إن أول ما خلق الله القلم، فقال له: أكتب، فجرى في تلك الساعة بما هو كائن"[10]. وفي رواية أخرى "إن أول ما خلق الله القلم، فقال له اكتب، فقال ما أكتب؟ فقال: اكتب القدر، وما كان، وما هو كائن إلى الأبد"[11]. وعن ابن عباس (68=687) ورد قوله "إنما يجري الناس على أمر قد فرغ منه"[12]. وصاغ المقدسي (378=988) ذلك، بقوله: إن الله "لما أراد أن يخلق الخلق، علم بما هو كائن، وما هو مكوّنه، فأجرى القلم به على اللوح"[13]. الوجود هو جريان القلم بالكتابة، يحل الفناء حينما يتوقف القلم. أما اللوح المحفوظ، فهو، حسب رواية الترمذي المسندة (279=892) "درة بيضاء صفائحها من الياقوت الأحمر، وطوله ما بين السماء والأرض، وعرضه من المشرق إلى المغرب" وعليه، وطبقا لرواية عمرو بن العاص (43=633) "كتب الله تعالى مقادير الخلائق قبل أن يخلق السموات والأرض بخمسين ألف عام"[14] وبذلك احتوى كل شيء "مما كان ويكون"[15]. مثل هذه الأحاديث كانت كثيرة وشائعة في الأدبيات الدينية والتاريخية، وصاغت جانبا من وعي الناس فيما يخص هذا الموضوع لأنها ترتفع بنوع من الإسناد إلى الرسول.

لم تقتصر العناية بأمر القلم واللوح على المؤرخين والمحدثين، إنما وجدت لها صدى كبيرا في مرويات الإسراء والمعراج، تلك المرويات المؤثرة بصورة كاسحة في النفوس الباحثة عن أجوبة لأسئلة غامضة، إذ يرد وصف مفصل لهما ـ على سبيل المثال ـ في "معراج محمد" على لسان الرسول، وبصيغة السرد المباشر على النحو الآتي "وفي الطريق رأيت كرسي العرش، وقد اتصل بالسماء حتى بدأ لي أنه خلق معها، كان كله من نار، وبه العناصر الأربعة: النار، والهواء، والماء، والتراب، والعالمين، والجنة، والجحيم. كلها

خلقها الله في نفس الوقت مع كرسيه الذي وسع كل شيء، وأشع وأعظم الضياء، ومعها خلق الله اللوح المحفوظ. طوله مسيرة ألف عام. وكله من اللؤلؤ الأبيض، وحوافه من الياقوت، ووسطه من الزبرجد، وكل ما خط عليه من كتابة، فهو مسجل بالنور الخالص. ينظر الله إلى هذا اللوح مئة مرة كل يوم، وفي كل مرة يمحو ما يشاء، ويثبت، يحي ويميت، يعزّ من يشاء، ويذلّ من يشاء. وقد خلق الله مع اللوح قلما من نور، طويل عريض، يبلغ مسيرة خمسمئة سنة، وأمره أن يكتب كل علمه وخلقه الذي كان منذ بدء العالم إلى منتهاه، فامتثل لأمره، وسجل بخطه الناعم الرقيق السريع كل شيء"[16]. الوجود على وفق الرؤية الدينية التي تؤوّل ما ورد في القرآن والأحاديث النبوية، حول القلم واللوح المحفوظ، ما هو إلا فعالية كتابية مستمرة من إنتاج الخطاب، الكون بموجوداته يعيش في سراب الكتابة، منذ ابتداء الزمان، إلى منتهاه، وهو تدافع حروف القلم على اللوح المحفوظ. ولكن كيف عالج الخاصة هذه القضية في مدوناتهم؟.

صاغ الغزالي (555=1111) الرؤية الكتابية للوجود، صياغة عرفانية، بقوله: إن الله "كتب نسخة العالم من أوله إلى أخره في اللوح المحفوظ، ثم أخرجه إلى الوجود على وفق تلك النسخة، والعالم الذي خرج إلى الوجود بصورته تتأدى منه صورة أخرى إلى الحس والخيال، فإن من ينظر إلى السماء والأرض، ثم يغض بصره، يرى صورة السماء والأرض في خياله، حتى كأنه ينظر إليهما. ولو انعدمت السماء والأرض، وبقي هو نفسه لوجد صورة السماء والأرض في نفسه كأنه يشاهدها، وينظر إليها، ثم يتأدى من خياله أثر إلى القلب، فيحصل فيه حقائق الأشياء التي دخلت في الحس والخيال، والحاصل في القلب موافق للعالم الحاصل في الخيال، والحاصل في الخيال موافق للعالم الموجود في نفسه، خارجا من خيال الإنسان وقلبه، والعالم الموجود موافق للنسخة الموجودة في اللوح المحفوظ"[17]. اقترح "حجّة الإسلام" تصورا تخيليا ـ عرفانيا للوجود، فالعالم مخطوط سرّي، كتابة إلهية على اللوح المحفوظ. استقام العالم عيانا، وأصبح بإرادة إلهية موجودا حينما أمر الخالق بأن يتجسّد كمادة، وتدرجات التمثيل التي يقترحها الغزالي لمستويات الحس والتخيل، تبدو مثيرة ومغرية. إنها انطباعات متتالية ومتدرجة، لعالم لا يوجد إلا في تخيلاتنا؛ فالأصل محفوظ في اللوح، لا سبيل للوصول إليه، وتتعذر معرفته، إنما نعيش جميعا في وهم التخيلات السعيدة، كالناظر إلى السماء والأرض، فيثبت صورتهما في نفسه، تصبح تلك الصورة هي الحقيقية، حينما تتوارى الأشياء ليس ثمة حاجة لها، الحقيقة كامنة في الخيال.

ولكن هل توقف الأمر عند هذه النقطة؟ لنتابع ما انتهت إليه تلك التصورات عن الرؤية الكتابية للوجود، فلم يقتصر الأمر عند تأويل ما ورد في القرآن والحديث، تأويلا باطنيا

استنادا إلى ما توحي به تلك الإشارات الموجزة، بل تعداها إلى العمل على تشكيل الكون ونظامه، طبقا لما توحي به تلك الإشارات، وأكثر التصورات عمقا التي تندرج في هذا الإطار، التصور الذي قدمه الكرماني (411=1019) في نظريته الباطنية ـ التأويلية، الخاصة بالمطابقة بين "الصنعة الالهية" و"الصنعة النبوية". صدر الكرماني عن رؤية تأويلية انحدرت عن أصول غنوصية، رؤية تهدف إلى إيجاد مماثلة بين رتب الموجودات الإلهية من جهة ورتب الناطقين والأسس (=الأنبياء والأولياء) من جهة ثانية، مؤكدا أن الله أوجد العالم على سبيل الإبداع من لا شيء، وأولى مراتب الإبداع عنده "الموجود الأول" وهو الذي "وجوده لا من مادة، والشيء الأول الذي إن طالبت إحاطة بكيفية وجوده، فلن تنال بكونها محجوبة عن العقول بوقوعها تحتها"[18].

نقض الكرماني نظرية الفيض التي تقول بأن الوجود فاض عن ذات الخالق منطلقا من مبدأ التوحيد وتجريد الذات الإلهية عن أيما صفة، ذلك أن نظرية الفيض، كما يرى الكرماني، تلزم بالقول: إن الفيض يكون من جنس ما منه يفيض، مشاركا له في الصفة. ولما كان الله يتعالى على ذلك، فلا سبيل إلا القول بالإبداع، الذي أول مراتبه "الموجود الأول" هو مثل الخالق، يتصف بالقدرة على الإبداع، وعن هذا "الموجود الأول" ينبعث "العقل الأول" وعن هذا الأخير ينبعث كل من "المنبعث الأول" الذي هو "القلم" و"المنبعث الثاني" الذي هو "اللوح" ويفرق الكرماني بينهما، في كون "القلم" ينتسب إلى عقل الموجود الأول، في حين ينتسب "اللوح" إلى معقول ذلك الموجود، فالاختلاف حاصل في طبيعة الانتساب، ولهذا، فالقلم، عند الكرماني، أشرف من اللوح، بحسب انتسابه.

تنتظم العلاقة بين القلم واللوح، استنادا إلى كون الثاني قابلا لصور الأول الذي يقوم بمهمة الفاعل، في حين تتخلّق صور موجودات العالم على سطح الثاني، فالقلم مأمور منذ الأزل بخط صور الموجودات على اللوح، وتلك الموجودات محكومة بنظام العلاقة بين القلم واللوح إلى الأبد تبعا لمراتب الإبداع، وبوساطة العلاقة المترابطة بين القلم واللوح يمتلك الوجود ديمومته وأبديته. يتصف القلم بأنه عقل قائم بالفعل؛ لأنه وجد عن موجود عاقل، فهو كالشعاع الصادر عن الشمس، ولما كان الموجود الأول عقلا محضا، كان القلم كذلك لصدوره عنه من ناحية العقل، ولهذا، لا فرق بينهما، ويتشاركان في الصفات، وأحوالهما متشابهة في "الجلالة والعلاء والكبرياء والهيبة والسناء والاغتباط والمسرّة" لكن القلم مشتاق إليه بسبب صلته به إذ هما ينتسبان معا إلى مركز العقل. أما اللوح، فلأنه ينتسب إلى معقول الموجود الأول، فهو لا يشبهه في الصفات، لأن وجوده عن المبدع الأول لا بقصد أول شأن القلم، ولأن درجة المراتب تتحدد بدرجة الانتساب.

ومن أجل أن يمنح المبدع الأول اللوح قوه تلحقه به، أضفى عليه خاصية، تمثُّل الأشياء، سواء أكانت فاعلة أم مفعولة، وعن الأشياء الفاعلة انبثقت "المتحركات من السماوات والكواكب" وعن الأشياء المفعولة انبثقت "الطبائع والمواليد" وبتفاعل هذين الركنين تنبثق الحياة، ذلك أن "الموجودات بتطابقها متوازنة ناطقة بتمام العناية بها في إعطائها كل شيء منها حقه الذي يليق به، موجبة أن ما وجد عن الأول من الهيولى (=اللوح) صار مادة للعقول البرية فيها تعمل، وما حصل عن العقول البرية فيما فعلته عن عالم الجسم دون الأفلاك من المواد، صار مادة للطبيعة فيها، تعمل في إخراج المواليد" ولما كان القلم عقلا واللوح هيولى، فإن الأخيرة "تظل محتاجة إلى تأثير العقول المنبعثة فيه لتصير بسطوع أنوارها فيها، قائمة بصورتها، فاعلة في غيرها"[19] لتستمر دورة الحياة في مراتب الوجود التي تلي هذه المرتبة.

تكشف المعطيات التي وقفنا عليها، سواء المعطيات الأصلية في القرآن والحديث أم المعطيات التأويلية حولهما، عن منحى في تفسير ماهية الوجود، يرى، بأن الكون علامة، ركناها القلم واللوح المحفوظ، وأن ديمومة الوجود مقترنة بفعل الكتابة، وأنه لا يكتسب صيرورته من كونه واقعا، إنما من كونه نتاجا كتابيا أوجده الخطاب الذي لا يمثل في حقيقة الأمر سوى ذاته، إذ هو لا يحيل على غيره. ومهما تكن طبيعة النقد الذي يمكن أن يوجّه إلى هذه الرؤية فهل أحدثت تلك الرؤية أثرا في البنية الثقافية؟ وهل استطاعت أن تمّد الكتابة بقوة خاصة في تلك البنية، أم أن فهم الأوائل لكلام الله، على نحو مغاير، سوغ عمليا تثبيت الشفاهية، ودعّم وجودها بفروض دينية ومنطقية؟ إلى ذلك تتجه عناية الفقرة اللاحقة.

## 3. الصوت وميتافيزيقيا المعنى.

لم يقيض للرؤية الكتابية للكون، أن تترك أثرا في إضفاء شرعية تاريخية وواقعية على الكتابة. كانت تلك الرؤية جزءا من الجدل الكلامي الذي غلف بالتأويل أو إنها غزت المرويات السردية الخاصة بأساطير العامة، فلم تتحول إلى ممارسة في التواصل والتفاعل لا على مستوى الحياة ولا على مستوى الفكر والثقافة. ولم تعامل الكتابة، إلا على أنها وسيلة لتدوين الألفاظ، وما نظر إليها أبدا على أنها كيان خاص يحيل على معنى خاص به، ولهذا، ألحقتْ بالكلام، وحدّدت وظيفتها في تقييد المنطوق. لم تدل الكتابة في الثقافة العربية ـ الإسلامية على ذاتها، بل على غيرها. صارت أهميتها تتقرّر في ضوء ما تقوم بتدوينه من كلام شفوي، ويرجع ذلك إلى تفسير آخر خاص بالقرآن نفسه. إذ إن مفهوم "كلام الله" دعم اتجاه المعنى واللفظ، وقلل من شأن الكتابة. ظهرت تفسيرات خاصة بسمو الكلام الإلهي، منحته الرفعة والمنزلة العالية، فيما خفضت قيمة الكتابة، وصارت وسيلة ثانوية دالة عليه. الكتاب الذي تجسّد بالكتابة، أصبح، في سياق ثقافة شفوية، يخضع لمفاضلة كبيرة

بين ألفاظه الربانية ورسومه البشرية، وهذه المفاضلة تفضي إلى الارتقاء بطرف، وخفض آخر. وستكون هذه المفاضلة إحدى الركائز التي ستبنى عليها الشفاهية العربية.

أورد أبو الحسن الأشعري (330=941) تعريفا للكلام، بأنه "معنى قائم بالنفس" ولما كان القرآن كلام الله، فهو إذن معنى قائم بنفسه، و"الكتابة رسوم تدل عليه، وليس بموجود معها"[20]. نفي الكتابة عن القرآن، وتخريج مفهوم كلام الله استنادا إلى الفصل بين المعنى القديم والمبنى المحدث قضية جوهرية عند الأشعري وغيره من الأصوليين، فالكتابة، اصطلاح بشري محدث، والقرآن معنى قديم كامن في نفس الله، ولا يجوز إلحاقه بها؛ لأنها رسوم تحيل عليه؛ فما تؤديه الكتابة، كما يؤكد القلقشندي، هو أنها تعمل على "تقييد الألفاظ بالرسوم الخطية" لأن "مادتها الألفاظ"[21]. الكتابة تحيل على لفظ، وهذا اللفظ يحيل على ملفوظ هو المعنى الخالد في النفس الإلهية. تمّ ببساطة الوصول إلى فصل حاسم بين الكتابة ومحمولها المعنوي الخالد.

وقف الغزالي على إشكالية المعنى واللفظ في كلام الله، فتوصل إلى "أن الكلام إما أن يسمعه نبي أو مَلَك من الله تعالى، أو يسمعه نبي أو ولي من مَلَك، أو تسمعه الأمة من النبي، فإن سمعه مَلَك أو نبي من الله تعالى فلا يكون حرفا ولا صوتا ولا لغة موضوعة حتى يعرف معناه بسبب تقدم المعرفة بالمواضعة. ولكن يعرف المراد منه، بأن يخلق الله تعالى في السامع علما ضروريا بثلاثة أمور: بالمتكلم، وبما سمعه من كلامه، وبمراده من كلامه. فهذه ثلاثة أمور لابد وأن تكون معلومة، والقدرة الأزلية ليست قاصرة على اضطرار المَلَك والنبي إلى العلم بذلك، ولا متكلم إلا وهو محتاج إلى نصب علامة، لتعريف ما في ضميره، إلا الله تعالى، فإنه قادر على اختراع علم ضروري به من غير نصب علامة، وكما أن كلامه ليس من جنس كلام البشر، فسمعه الذي يخلقه لعبده ليس من جنس سمع الأصوات؛ لذلك يعسر علينا تفهّم كيفية سماع موسى كلام الله تعالى الذي ليس بحرف ولا صوت، كما يعسر على الأكمه تفهّم كيفية إدراك البصير للألوان والأشكال، أما سماع النبي عن المَلَك فيحتمل أن يكون بحرف وصوت دال على معنى كلام الله، فيكون المسموع الأصوات الحادثة التي هي من فعل المَلَك دون نفس الكلام، ولا يكون هذا سماعا لكلام الله بغير واسطة، وإن كان يطلق اسم سماع كلام الله تعالى، كما يقال سمع شعر المتنبي وكلامه، وإن سمعه من غيره وسمع صوت غيره"[22].

يثير هذا النص ـ الذي حرصنا على أن نثبته كاملا ـ إشكاليات كثيرة، منها: أنه ينفي الحرف والصوت واللغة عن الله، وذلك يستدعي وسيلة اتصال خاصة مع الملَك أو النبي، ولحلّ هذه المعضلة التي تتعارض مع التعريف الشائع للقرآن بأنه كلام الله، يطرح الغزالي فكرة "المعرفة الضرورية" وهي "المكاشفة" وذلك يفرض اختلافا في مفهوم السمع، بسبب

اختلاف جنس الأصوات، فسماع النبي عن الملَك (=الوحي) "يحتمل" أن يؤدّى بحرف وصوت دالين على معنى الكلام الإلهي، فالأصوات المسموعة هي من فعل الوحي، ولكنها ليست كلام الله، هذا من جهة، ومن جهة ثانية ـ وهذا ما يضمر الغزالي التصريح به ـ فإن التدرج في تغيير اللفظ، تبعا للتدرج في ابتعاد مصدره، سيؤدي، بالضرورة، إلى أن ما يسمعه الإنسان هو لفظ الرسول وليس لفظ الله، قياسا على المثال الذي أتى به الغزالي من أن سماع شعر المتنبي يدل على سماعه من غيره. وكل هذا يتعارض وما قال به علماء الأصول، من أن القران "وحيٌ متلوٌّ، مؤلَّفٌ، تأليفا معجز النظام"[23] وأنه "يجب أن يكون لفظه من الله"[24]، بخلاف الحديث الذي هو "وحيٌ، مرويٌّ، منقولٌ غير مؤلَّف، ولا معجز النظام"[25].

صفة التعالي المطلق للمعنى القرآني، وفصله عن تركيبه اللفظي، تقوّض فكرة الإعجاز المقترنة بنظام الخطاب. امتهن الغزالي اللفظ بإزاء القوة المتنامية التي منحها للمعنى، ناهيك عن الكتابة التي أهملت في سياق فرضيات الغزالي الجدالية. يلزم، أيضا، أن نردف ذلك النص، بآخر للغزالي نفسه، لا يقف فيه عند حدود شحن المعنى بقوة كلامية ترقى به إلى ذرى الميتافيزيقيا، فحسب، إنما تكريس الشفاهية التي هي من نتاج الإعلاء من شأن المعنى، وهو المحور الذي يتمركز حوله البحث هنا. يقول حجة الإسلام "اعلم أن كل من طلب المعاني من الألفاظ ضاع وهلك، وكان كمَنْ استدبر المغرب وهو يطلبه. ومن قرّر المعاني أولا في عقله، ثم أتبع المعاني الألفاظ، فقد اهتدى. فلنقرّر المعاني، فنقول: الشيء في الوجود أربع مراتب: الأولى حقيقته في نفسه، الثانية ثبوت مثال حقيقته في الذهن، وهو الذي يعبر عنه بالعلم، الثالثة تأليف صوت بحروف تدل عليه، وهو العبارة الدالة على المثال الذي في النفس، الرابعة تأليف رقوم تُدرك بحاسة البصر دالة على اللفظ، وهو الكتابة؛ فالكتابة تبع للفظ إذ تدل عليه، واللفظ تبع للعلم إذ يدل عليه، والعلم تبع للمعلوم إذ يطابقه ويوافقه. هذه الأربعة متطابقة متوازية إلا أن الأولين وجودان حقيقيان لا يختلفان بالأعصار والأمم، والأخيرين، وهما اللفظ والكتابة، يختلفان بالأعصار والأمم؛ لأنهما موضوعان بالاختيار، ولكن الأوضاع وإن اختلفت فهي متّفقة في أن قصد بها مطابقة الحقيقة".

وبغض النظر عما تثيره رؤية الغزالي هذه من نقد لمفهوم المطابقة لديه، حول علاقة الألفاظ والحروف بالموجودات الواقعية والذهنية كونه يطابق بينها، فإن تأكيده أن العلم بالشيء وجود حقيقي لا يتغير، بتغير الزمان والمكان، يكتسب خطورة كبيرة، ذلك أن الألفاظ لا تحيل على الشيء إنما على معناه، وهو ما يفضي إلى اختلاف في درجة "العلم" بالأشياء بين الأمم. وعلى الرغم من ذلك، فالغزالي، إنما يمهّد لما يريد تقريره هنا، إذ إنه سيقوم في الجزء الأخير من النص، بإسقاط حدّي العلم والكتابة، مبقيا على الشيء واللفظ،

مانحا بذلك الشفاهية قوة معرفية في البنية الثقافية العربية، فلندعه يستأنف التعبير عن ذلك "معلوم أن الحدَّ مأخوذ من المنع، وإنما استعير لهذه المعاني، لمشاركته في معنى المنع، فانظرْ المنع أين تجده في هذه الأربعة. فإذا ابتدأت بالحقيقة لم تشك في أنها حاصرة للشيء مخصوصة به؛ إذ حقيقة كل شيء خاصيته التي له وليست لغيره، فإذا الحقيقة جامعة مانعة، وإذا نظرت إلى مثال الحقيقة في الذهن، وهو العلم، وجدته أيضا كذلك؛ لأنه مطابق للحقيقة المانعة. والمطابقة توجب المشاركة في المنع. وإذا نظرت إلى العبارة عن العلم وجدتها أيضا حاصرة، فإنها للعلم المطابق للحقيقة، والمطابق للمطابق مطابق. وإذا نظرت إلى الكتابة وجدتها مطابقة للفظ المطابق للعلم المطابق للحقيقة، فهي إذن مطابقة. فقد وجدت المنع في الكل إلا أن العادة لم تجر بإطلاق الحد على الكتابة التي هي الرابعة، ولا على العلم الذي هو الثاني، بل هو مشترك بين الحقيقة وبين اللفظ"[26]. "العادة" هي التي تدعو الغزالي صاحب "معيار العلم في فن المنطق" إلى إسقاط حدّي العلم والكتابة، والإبقاء على الحقيقة الساكنة واللفظ الذي هو "ريح لا تبقى"[27] قيدها الكتابة.

ظل مفهوم المطابقة هذا مهيمنا في الفكر العربي، ولم تجر محاولة ـ فيما نعلم ـ للنظر مجددا فيه إلا محاولة متأخرة، جاءت من باب التصنيف وليس من باب الإنتاج الفكري، تلك هي نظرة حاجي خليفة (1067=1657) إلى أن صورة الحقيقة في الذهن ليست حقيقية، إنما هي "شبح للمعلوم، وظلٌّ له مخالف إياه بالماهية، غايته أنه مبدأ لانكشافه"[28] وهو الأمر الذي قرره حديثا علم الدلالة في كون الدال يحيل على معنى الشيء لا الشيء ذاته. تنبغي الآن، إعادة النظر مرة أخرى في مضمون النصين اللذين أوردناهما قبل قليل للغزالي، وسنجد أنهما يقرران مبدأ واحدا ذا وجهين، فأولهما: ينفح المعنى بقوة متعالية، كون التراسل بين الله من جهة، والوحي والنبي من جهة ثانية، يكون متماسكا لأنه يتم بدون ألفاظ، تليها في قوة التراسل علاقة الاتصال بين الوحي والنبي؛ لأنها تحصل بلفظ يتعذّر تحديده. وأخيرا علاقة التراسل بين النبي والأمة التي تتم بلفظ مفهوم. فإذا علمنا أن ألفاظ الرسول تألّفت بناء على ألفاظ الوحي الذي صاغ ألفاظه استنادا إلى معنى كلام الله الكامن في نفسه، تكشفت لنا، حسب منظور الغزالي، المسافة الفاصلة بين لفظ القرآن ومعناه، وثانيهما: يسوغ منطقيا نفي الكتابة، وبها استبدال إدامة النظر في الأشياء الساكنة، واستحضار وجودها لفظا عند الحاجة. وأدّى ذلك إلى أن "العلم" بالشيء أصبح رهينة سلسلة الألفاظ التي تتكوّن وتُفنى في لحظة واحدة؛ لأنها ريح لا تنطوي على ميزة الديمومة في الزمان، بل هي نظام يقوّض ذاته إثر تكوّنه بخلاف الكتابة التي تنطوي على خاصية الديمومة، والانضواء في سياقات جديدة، حسب الحاجة إلى ذلك.

لم تظل فكرة تعالي المعنى أسيرة الجدل الكلامي المجرد والتأويل، كما كان الأمر في

الرؤية الكتابية للكون، بل انتشرت على نحو واسع، وأصبحت عرفا في الممارسة الثقافية في شتى حقول الفكر، وأضحى المعنى هو الأصل واللفظ فرع ملحق به، وصارت الروح أو النفس الخالدة هي موطن المعنى. ومثلما ظهرت ثنائية المعنى/ اللفظ، ظهرت ثنائية الروح/ الجسد، ومنح الطرف الأول من الثنائية سمة الخلود، فيما اتصف الثاني بالفناء والزوال. والفكر العربي ـ الإسلامي، بمظاهره الفلسفية، والكلامية، والأدبية، واللغوية، تعامل مع هذه القضية طبقا لثنائية الجواهر والأعراض، ومهما اختلفت حقول ذلك الفكر فالمعنى اكتسب فيها سمة الأصل، وامتهن اللفظ، ولم تلق الكتابة في ذلك أيما عناية، ويحسن أن ندلل على ذلك، بالقول إن الجاحظ (255=868) وابن رشيق القيرواني (456=1063) وعبد القاهر الجرجاني (471=1078) وابن الأثير (637=1239) وابن خلدون (808=1405) على ما بينهم من تباعد في الزمان، واختلاف في الاختصاص، كانوا يصدرون عن رؤية واحدة ثابتة تجاه المعنى واللفظ، فألحقوا الأول بالنفس والثاني بالجسم، كما تلحق الصدف بالجواهر، فما الألفاظ إلا خدم للمعاني وقوالب لها[29].

تعزّز السجال اللاهوتي حول ماهية كلام الله بممارسة واقعية تمثلت أول الأمر في اقتصار دور الكتابة على تقييد كلام الله، أي تدوينه خشية التغيير والضياع، وحظر تدوين الحديث خوف الاختلاط بينهما، وهو الحظر الذي امتد إلى حقول الفكر الأخرى، بفعل العُرف الذي سنّه الرسول للفصل بين القرآن والحديث، فضلا عن تجنب الرسول إتباع النهج نفسه الذي نهجه أهل الكتاب من الديانات الأخرى في اعتمادهم على الكتابة، وذم ذلك النهج. كل ذلك أفضى إلى تغييب واضح لأهمية الكتابة، وإغفال دورها الكبير في عملية الإرسال والتلقي القائمة آنذاك، فكيف جرى كل ذلك؟ وما الظروف الدينية والثقافية التي احتضنت الممارسات الشفوية الأولى، الممارسات التي عدّت أصلا لا ينبغي إعادة النظر فيه، وصار كل خروج عنه بدعة وتجديفا؟

### 4. تضارب السياقات: الرسول والكتابة.

انتزعت الشفاهية شرعيتها في الثقافة العربية من الدين؛ فالترابط بين التراسل الشفوي والممارسات الدينية ظهر في عصر الرسول، وبعد وفاته أصبح ذلك الترابط الذي فرضته حاجات عصر صدر الإسلام الموجّه لكل العلاقات اللاحقة بين الشفاهية والإسلام، فصاغ مظاهر الفكر والثقافة بصورة عامة. يثير موقف الرسول من الكتابة إشكالية كبيرة في الفكر الإسلامي، ومع الأخذ بأن النقل الدقيق لم يكن ذا شأن كبير في عصر غاطس في التراسل الشفوي، فإن هذا الموقف جرى إنتاجه طبقا لرغبات متعارضة، فكل باحث كان يدفع باتجاه الموقف الذي يرغب فيه، فيجعل من إشارة وردت هنا أو هناك سندا لرغبته، سواء أكان الأمر يخص نهي الرسول عن الكتابة أم تشجيعه لها. القائلون بأنه كان يشجعها يوردون واقعة

اشتراط تحرير أسرى بدر مقابل تعليم صبيان المسلمين، دليلا على ما يريدونه، والقائلون بأنه ذمها يستندون إلى أحاديث تتردّد في كثير المتون الإسلامية دليلا يعزّز مذهبهم.

والحال فإن النصوص الدينية، كائنا ما كانت، تتضمن تشكيلا متنوعا من الشذرات، والتأملات، والأحكام، والتصورات، تمكّن الباحث، إذا تنكّب للخلاصات الكبرى التي تنتهي إليها تلك النصوص، أن يستنتج منها تناقضات لانهائية، إذ لم تعن النصوص الدينية بأمر التناقضات بالطريقة التي يتصورها الباحثون، وأفرزها الفكر المنطقي الحديث، كالإيحاءات، والرموز، والتفجرات الشعرية، ومعالجة وقائع كثيرة في أزمنة مختلفة، كل ذلك ينبغي أن يؤخذ بالحسبان حينما يجرى الاقتراب إلى النصوص الدينية، فالأديان نتاج الحقبة الشفاهية، وفي تلك الحقبة حفظت نصوصها في الذاكرة، قبل أن يتم تدوينها، فيما بعد.

إذا قصرنا الحديث على المرويات الخاصة بالرسول، فإن هنالك كتبا لا تحصى رصدت الأحاديث الموضوعة التي غزت متون الحديث النبوي لأسباب كثيرة، منها سيادة التراسل الشفوي، حتى أن بابا واسعا فتح في هذا المجال، بل أبيحت رواية المعنى، وأبيحت رواية اللفظ، حسبما هو معروف، كما أن باحثين متخصصين رصدوا بدقة مصادر الحديث النبوي، وكشفوا أن فيها أحاديث غير مسندة، والأكثر هو أن متون الأحاديث الأساسية، كتبت وصنفت في وقت متأخر من القرنين الثاني والثالث الهجريين، وكانت مختلفة في مناهجها، فكل كتاب صحيح بمقدار مطابقة الأحاديث لمنهج الكتاب، كما هو الأمر بالنسبة لكتب الصحاح والمساند والآثار وسواها، وهذه المطابقة لا تلزم كتابا آخر، ولهذا وجدت أحاديث صحيحة ومسندة في هذا المتن، ولم توجد في غيره، الأمر الذي يبرهن على اختلاف مناهج المصنفين الذين بذلوا جهودا كبيرا في تنقية الأحاديث والتدقيق فيها طبقا للشروط المنهجية لكل منهم.

معالجة هذا الموضوع هنا أو في أي مكان متصل بالبحث العلمي وليس بالدعوة والترويج الديني، لابد أن تضع في اعتبارها تجريد النصوص من سياجها المقدس، والنظر فيها بوصفها أدلة على وقائع تاريخية، ومع أن هذا التصور يواجه بالعنت الذي يتوهم أن ذلك يضعف من تلك النصوص ويهددها، لكننا نعتقد أن تجريد النصوص من سياقاتها التاريخية هو التهديد الحقيقي لها، فمجال البحث بأمس الحاجة لإدراج تلك النصوص في سياق العصر الذي ظهرت فيه، لكي تنخرط في الإجابة عن الأسئلة المعلّقة، والمؤجّلة، منذ ذلك الوقت. والحق فالنصوص الدينية، تصلح تماما إذا نظر إليها كأدلة على وقائع تاريخية ـ وقد جرؤ القدماء على ذلك في قضية أسباب النزول ـ أن تكون نصوصا مؤسسة لوعي مختلف غير الوعي الميتافيزيقي التجريدي الذي يدفع باتجاه عزلها عن خلفياتها التاريخية، باعتبار أن ذلك يقصد منه إبطال مصادرها الإلهية.

وهذه مشكلة تخطتها الدراسات الدينية في كثير من الثقافات، لكنها لم تزل تشكل حرجا وخوفا في ثقافتنا. كان التفسير الديني المخصوص بفئة أو مجموعة قوية يلعب الدور الحاسم في أي نزاع خاص بالسيطرة على المجال الذهني والروحي للإنسان، إنه ليس قوّة كاسحة فقط، إنما دعامة متماسكة لكل الفرضيات اللانهائية حول الحق والعدل والمساواة، وباستمرار تركّب للخصوم صورة المارقين، وكثيرا ما جرى التلاعب بالقيم السامية للدين لغزو المجال العام، والسيطرة عليه، ليوافق هدف ما، وغاية معينة. فكيف حملت إلينا المصادر القديمة موقف الرسول من الكتابة؟

ورد عن الرسول قوله "لا تكتبوا عني شيئا سوى القرآن، ومَن كتب عني غير القرآن فليمحه"[30] ولما استؤذن أن يدوّن حديثه، قال مستنكرا "أكتابا غير كتاب الله تريدون؟ ما أضلّ الأمم من قبلكم إلا ما اكتتبوا من الكتب مع كتاب الله"[31] وورد عنه قوله "إنما ضل من كان قبلكم بالكتابة"[32]. هذه باقة مختارة من الأحاديث التي تكاد تغص بها الكتب القديمة، صحيحة وموضوعة، وهي ترسم أفق انتقاص للكتابة التي بشيوعها ينتهك ما ينبغي صونه: كتاب الله، حيث تحظر المنافسة. الكتابة تفضي إلى ظهور منافسة تحول دون التفرّد؛ فالأمم السابقة ضلّت لأنها كتبت. كتب البشر تسبب الضلالة لأنها توهم الناس بأنها نظير كتب السماء. يقع الخلط المدمّر، ولتجنّب ذلك ينبغي وقف أية محاولة. لماذا ضلت الأمم من قبل؟ لأنها خلطت بكتبها المنزّلة كتبها المؤلّفة. لا يسمح، في التجربة الإسلامية، تكرار الخطأ مرة أخرى. ينبغي التحذير الكامل من إمكانية الوقوع في ضلالة جديدة. هذا ما يمكن استخلاصه من تلك الأحاديث. هنالك أيضا أحاديث أخرى، اختلف في السياقات التي وردت فيها، لكن أمر ذم الكتابة ينضح منها. ورد عن الرسول قوله "نحن أمة أمية، لا نكتب ولا نحسب"[33] وقرن قيام الساعة بانتشار الكتابة في قوله "فشو القلم، وفشو التجار، من إشراط الساعة"[34].

شجعت هذه التوجّهات الآخرين ممن عاصروه أو عاشوا بعده على استخلاص مواقف ذم وعدم ارتياح من الكتابة، فتشكل وعي يدافع عن المشافهة استنادا إلى تلك الأحاديث، وجرى تفسير الإشارات الواردة في النصوص الدينية لتعزيز حجة الشفاهية ونبذ الكتابة. الحجة القائمة لا يمكن الشك في قيمتها: أحاديث ذم الكتابة يتداولها المسلمون في وقت بدأت لتوّها عملية التفكير في صون المأثور، ليس المأثور النبوي فقط، إنما المأثور الثقافي والإخباري الذي يكوّن نسيج الذاكرة العربية القديمة. كيف يمكن وقف تضارب الحاجات؟ وكيف تفكّ الالتباسات فيما بينها؟ فمن جهة تُذمّ الكتابة للأخطار التي تحملها معها، ومن جهة تزداد الحاجة إليها لحفظ المأثورات وسواها. انبثق الإسناد كنظام حفظ وتواصل ليكون المرتكز الأكثر أهمية في المشافهة، دعمته الممارسة النبوية، وحماه المحدّثون، وسرعان ما اكتسب صفة القداسة.

عدّ الإسناد، وهو نسق مترابط من التراسل الشفوي، السبيل الوحيدة للتثبّت من صحة انتساب الأخبار القديمة، ومعلوم أنه برز بوصفه وسيلة للتأكد من سلامة الحديث النبوي، ولهذا اكتسب صفة دينية شأنه في ذلك شأن الحديث نفسه، ومثلما عني بالمتن كونه يصدر عن الرسول، عني بالسند لأنه حامل ذلك المتن. عبّر عن هذا التلازم الكامل، فيما بعد، المحدّث المشهور عبدالله بن المبارك (181=897) بقوله "الإسناد من الدين، ولولا الإسناد لقال مَنْ شاء"[35] وكان ابن سيرين (110=728) سبقه إلى تقرير الصفة الدينية للسند بقوله "إن هذا العلم دين، فانظروا عمّن تأخذون دينكم"[36] وبمرور الزمن اطردت مثل هذه الأقوال فجعلت الإسناد دينا خُصّت به أمة الإسلام دون سواها، فالسخاوي (902= 1497) يؤكد بأنه "خصيصة فاضلة من خصائص هذه الأمة، وسنّة بالغة من السنن المؤكدة"[37] لأن الله "أكرم هذه الأمة، وشرّفها، وفضلها بالإسناد، وليس لأحد من الأمم كلها، قديمها وحديثها، إسناد، إنما هو صحف في أيديهم، وقد خلطوا بكتبهم أخبارهم"[38].

أصبحت الشفاهية فضيلة مخصوصة، لا تنالها إلا أكرم الأمم، فيما الكتابة رذيلة ينبغي التطهر منها. واستقام الأمر عند ابن حجر العسقلاني (853=1449) إلى أن الإسناد ركيزة لا يستغنى عنها في الدين، وفريضة كفاية، بقوله "لكون الإسناد يعلم به الموضوع من غيره، كانت معرفته من فروض الكفاية"[39].

يلزمنا الآن التذكير بأن هذه التأكيدات تأتي بعد مرور نحو ألف سنة على أحاديث دوّنت في مصنفات لا تحصى، فيما المحدّثون يفتتحون بالذم الأبواب الخاصة بالكتابة، ويتفاخرون بحفظ سلاسل الإسناد المتراجعة إلى عصر الرسول والصحابة، هذا يؤكد مرة أخرى أن التقاليد الثقافية تفوق في سطوتها أية قوة أخرى. ما انفك المحدّثون يتشبثون بذلك في العصر الحديث. صار التلازم بين السند والمتن أصلا لا يمكن نقضه، واحتمى به المحدّثون ضد خصومهم، وأضحت أهمية أي قول تتحدّد بإسناده، فإذا خلت الأخبار منه عدت بُترا بلا خطم، فلولا الإسناد "لدرس منا الإسلام"[40].

أصبحت الأسانيد هي الأدلة على المتون، وليس العكس، وتبوأ البخاري (256=869) إمامة الحديث، لأن محدّثي بغداد حاولوا تضليله فسألوه عن أحاديث قلبوا أسانيدها، فأنكر معرفته بها، وقام برّد الأحاديث إلى الأسانيد الصحيحة، فأقرّوا له، كما يقول ابن خلدون، بالإمامة[41] وتطور الأمر بمرور الزمن، فصارت أهمية الكتب تتحدّد بأسانيدها. أكد ذلك الحطّاب (954=1547) بقوله إن "الأسانيد أنساب الكتب"[42].

وسرعان ما أصبح السند جزءا أساسا من البنية الثقافية، ولم يعد ينظر إليه بوصفه وسيلة للتحقّق من صحة انتساب الأحاديث والأخبار إلى أصحابها، بل مظهرا من مظاهر التقاليد الثقافية والدينية، يؤكد ذلك ابن الصلاح (643=1245) الذي تُعدّ مقدمته في علوم الحديث،

ذروة ما بلغه هذا العلم من دقة في القواعد والمعايير، بقوله "اعلم أنّ الرواية بالأسانيد المتصلة، ليس المقصود منه في عصرنا (=القرن السابع الهجري) وكثير من الأعصار قبله، إثبات ما يروى. . . إنما المقصود بها إبقاء سلسلة الإسناد التي خصّت بها هذه الأمة، زادها الله كرامة"[43]. وهذا الاعتراف بخلو الإسناد من وظيفته الأصلية يعدّ من أقوى الانتقادات التي طالت الإسناد، لأنه صدر عن رجل كرّس حياته بكاملها للعناية به، الأمر الذي يؤكد تحوّل وظيفة الإسناد من الهدف الحقيقي إلى تقليد يحول دون التواصل الحقيقي مع الأخبار.

صارت الأسانيد تخنق المتون، وتطمس أهميتها، مما جعل ابن حيان البستي (345=965) يتشكّى مما آل الأمر إليه، قائلا "إن الحفّاظ الذين رأيناهم أكثرهم يحفظون الطرق والأسانيد دون المتون"[44] فالتدريب المدرسي لا يولي أهمية للمتون، إنما للأسانيد، والبراعة في متابعة حقيقة تتراجع إلى الوراء في الزمان أفضل بكثير من الارتواء من نبع صاف نقّاه السابقون، فما الذي كرّس هذا التعلّق الهوسي بالسند غير الامتثال لتقليد شائع؟ إنها الركيزة الأساسية للمشافهة، قصدتُ بها الاستماع. الاستماع هو الأصل الذي يقوم الإسناد عليه. فـ"أول العلم الاستماع"[45] و"لا طريق للرواية إلا السمع"[46] وذلك يفسر موقف المحدّثين في الاعتماد على الحفظ الذي يقوم على السماع، ورفض التدوين. وكان أبو موسى الأشعري (44=664) يقول "احفظوا كما حفظنا"[47]، والقدماء، كما يقول عبد العزيز البخاري (730=1329) "لا يكتبون الأخبار، بل يحفظونها، ويروونها عن ظهر قلب"[48]. وتحتشد مصنفات المحدثين أنفسهم بالتأكيد على الحفظ وذم التدوين والكتابة[49].

لم يتوقف الأمر عند حدود ذم الكتابة، وتفضيل السماع والحفظ، بل أصّل الموقف دينيا، بتسويغ أمية الرسول، وهو ما شحن الشفاهية بالقوة المنطقية التي قامت عليها، وفي هذا الصدد، يقول الغزالي "أما سبب أنه (=الرسول) لم يعرف الكتابة والمكتوب، فلأجل أنه كان أميا لا يقرأ الكتاب الصناعي، وإنما يروم معرفة قراءة الخط الإلهي الذي هو أبين وأدل على الفهم منه"[50] ولأنه كذلك، فلا ضرورة لعلمه بالكتابة، فاتصاله بالخالق، يتم بالمكاشفة التي هي قدرته على إدراك مالا تدركه الحواس، ولهذا فأمية الرسول فضيلة "لأن الله تعالى لم يعلّمه الكتابة، لتمكّن الإنسان بها من الحيلة في تأليف الكلام، واستنباط المعاني، فيتوسل الكفار إلى أن يقولوا اقتدر بها على ما جاء به"[51]؛ ذلك أن عدم معرفته الكتابة "من أقوى الحجج على تكذيب معانديه، وحسم أسباب الشك فيه"[52].

على هذا النحو، الذي وقفنا عليه، تدرجت أسباب رسوخ الشفاهية، ابتداء من الكلام الإلهي الذي هو معنى في نفس الله، مرورا باللفظ الذي يحيل عليه، وصولا إلى تقييد ذلك اللفظ كتابة. وتزامن ذلك، ممارسة وجدلا، مع تسويغ أمية الرسول، وذم الكتابة، وإعلاء شأن السمع والحفظ. هذه هي الصورة التي بدأ بها الإسناد، وتطور، واستقرّ، وهي توضح

أنه نفح بقوة دينية، وعدّ جزءا من الحديث النبوي، فمنح سمة مقدسة تحميه، وتحول دون وقف مدّه في تضاعيف النشاط الفكري والثقافي، وتوضح كيف انتهى بوصفه تقليدا ثقافيا يراعى أمره بشدة في تداول الأخبار والمأثورات، دون أن يؤدي وظيفته التي ظهر من أجلها، وأصبح السند هو المعيار الوحيد لصحة الأحاديث والأخبار. تكرّست ثنائية النطق/السمع التي رسّخت الشفاهية، وجعلت منها فضيلة، فيما وصمت الكتابة بالنقص.

بينّا كيف أن تأويلا مخصوصا للقرآن قدّم رؤية كتابية للكون، تعتمد ثنائية القلم/اللوح المحفوظ ومنح سمة الديمومة للكتابة، وجعل الكون نتاجا للخطاب الإلهي، وأن تلك الفكرة أخذت حظها في مدونات الحديث النبوي، واستأثرت بمكانة كبرى في الأحاديث الموضوعة التي كانت توجه العموم خارج مجال السيطرة المباشرة لثقافة المحدّثين المتشدّدين في الإسناد، لكن تلك الرؤية، لم تتحول إلى ممارسة ثقافية عامة، ولم تتركّز في التفكير الفلسفي والديني والأدبي، وعلى نقيض ذلك، فإن ثنائية النطق/السمع، التي دعم وجودها الرسول، هي التي استأثرت بالاهتمام. استندت هذه الدعوة إلى معنى كلام الله الذي دوّن لفظه، وصارت الكتابة وسيلة لحفظ الألفاظ الدالة على المعاني المتعالية فيه، ولم تتحول إلى فعالية إنشائية خاصة، تعبر عن عالمها، بل كانت تحيل باستمرار على لفظ، وأدى ذلك إلى عد الصوت هو الأصل، وما الكتابة إلا علامة دالة عليه، ولا أهمية لوجودها إلا بوصفها مقيّدة لذلك الصوت، ولم تفهم الكتابة إلا بهذا المعنى.

لايرى الجاحظ ـ أحد الرواد المؤسسين للكتابة العربية في مراحلها الأولى ـ في وظيفة الكتابة إلا على أنها "مفزع إلى موضع استذكار" فهي تخلّد الأخبار في بطونها، وتحميها من الضياع والنسيان لاغير؛ لأن "فهمك لمعاني كلام الناس، ينقطع قبل انقطاع فهم عين الصوت مجردا، وأبعد فهمك لصوت صاحبك ومعاملك والمعاون لك، ما كان صياحا صرفا، وصوتا مصمتا، ونداء خالصا، ولا يكون ذلك إلا وهو بعيد من المفاهمة، وعطل من الدلالة، فجعل اللفظ لأقرب الحاجات، والصوت لأنفس من ذلك قليلا، والكتاب للنازح من الحاجات"[53]، فالتفكير الذي انصب حول كون اللفظ أصلا، والحرف وسيلة للحفاظ عليه ظل مهيمنا لزمن طويل في الثقافة العربية، فالبيروني، في القرن الخامس الهجري، يصدر عن الموقف ذاته، الذي انطلق منه الأوائل في تحديد وظيفة الكتابة، بأنها تقييد للمنطوق، فيقول "إن اللسان مترجم للسامع عما يريده القائل، فلذلك قصر على راهن الزمان الشبيه بالآن، وأنّى كان يتيسّر نقل الخبر من ماضي الزمان إلى مستأنفه على الألسنة، وخاصة عند تطاول الأزمنة، لولا ما أنتجته قوة النطق في الإنسان من إبداع الخط الذي يسري في الأمكنة سري الرياح، ومن الأزمنة إلى الأزمنة سريان الأرواح"[54].

كانت الأخبار تعتمد على ثنائية النطق/السمع، وبوساطة الصوت، يترجم المتحدث

للسامع ما يريده، ثم يذوب الصوت، ولا تبقى سوى ظلاله في الذاكرة، لأنه معبر عن "راهن الزمان" وهدفه "الإبلاغ" لمن جهل الخبر، أما الكتابة فتنطلق من موقع آخر، إنها تخلق واقعتها الخاصة، وتعلّل وتحلّل الوقائع، وتهدف إلى خلق علاقات عضوية بين عناصر الخطاب. كتابة من هذا النمط، تبتعد عن كونها وسيلة لتقييد المنطوق، لم تعرفها الثقافة العربية. ولما كانت المشافهة تفترض متحدثا، فإن المدونات اللاحقة، حافظت على هذه الثنائية، وصار اللفظ المدوَّن، يحيل على المتحدث الأصل، وليس إلى المدوِّن، والتدوين لم يعمل إلا على تثبيت صورة من صور المشافهة، لا تحيل الكتابة فيها إلا على الكلام الشفوي الذي ينتمي إلى واقع تاريخي خارج الكتابة. التدوين الذي بدأ في النصف الأول من القرن الثاني الهجري، واستمر لأكثر من قرن[55]. لم يقم في حقيقة الأمر، إلا بحفظ الكلام المروي الذي كان يتداول مشافهة قبل ذلك بمدة طويلة، ولم يستطع وقف ظاهرة المشافهة، إنما عمل على تثبيت مشهد من مشاهدها في الزمان.

ومثلما كان الكلام يستدعي إسنادا، أصبح نظام الإسناد الكتابي يعتمد على النسق الشفوي نفسه، كما ظهر في المدونات سواء أكانت من الأحاديث النبوية، أم من الأخبار المختلفة. ولما كانت المشافهة أصلا، صار التدوين يحيل عليها، وبقيت ثنائية الراوي/ المروي، وهي التي انحدرت من المشافهة، ثابتة لا يمكن تغييرها، كون الراوي يحيل على شخص تاريخي، والمروي يحيل على واقعة حقيقية، وهذه البنية هي الأصل الذي تحكّم في تدوين الأخبار، وامتد إلى القصص الذي كان يتكون في هذا الإطار، الأمر الذي جعل المرويات السردية العربية، تتميز بظهور كامل لثنائية الراوي والمروي، المتحدّرة من ثنائية السند/ المتن.

أدّت المشافهة ونظام الإسناد، إلى ظهور قسمين أساسيين في أي كلام، شفويا كان أم مدونا، يحيل القسم الأول على سلسلة من رواة الكلام، ويحيل الثاني على متن الكلام، ولما كان القسم الأول يتألف من عدد غير محدّد من الرواة ينقل فيه اللاحق عن السابق ما بلغه، أفضى ذلك إلى وجود عدد من الرواة يتمثل دورهم في نقل متن الكلام، دون أن يكون لهم أثر في عملية الإرسال التي تستدعي توافر راو ومروي ومروي له، ويظهر هؤلاء الرواة غالبا بين الراوي الأول الذي يفترض أنه شهد الواقعة، والراوي الأخير الذي يرويها، وجميع أولئك الرواة بما فيهم الأخير الذي بوساطته يتحقق الإرسال كاملا، لا علاقة مباشرة لهم بما يروى، سوى كونهم حلقات تترابط فيما بينها لإيصال المروي. عرفت تلك الصورة في الحديث النبوي، وشاعت بعد ذلك في المدونات التاريخية والأدبية، وهي الصورة ذاتها التي ظهرت في المرويات السردية العربية. ظهر بون بين الراوي وما يروي، ولم تتأسس علاقة مباشرة بين الراوي والمروي، إلا ذلك الأثر الذي ظل الرواة المتعاقبون يحتفظون به للعلاقة

التي تربط الراوي الأول بما يروي، أما الرواة الذين ينتظمون في رتب لاحقة عليه، فتبدو العلاقة واهنة بينهم وما يروون، ذلك أنهم يروون متونا قديمة تنتسب إلى رواة سبقوهم كثيرا في الزمان.

## 5. الخبر ومعضلة الوضع.

ولكن هل نجت الأخبار، والمأثورات، بما فيها الحديث النبوي، من الوضع والتزييف؟ وهل كان الرواة مجرّد آلات صمّاء فيما يروون، أم أن الطبيعة الإنسانية لابد أن تدفع بهم لترك انطباعاتهم الشخصية ومواقفهم، والتفاعل مع المؤثرات التي تفرضها البنية الثقافية للعصور التي عاشوا فيها؟ الصلة الحقيقية بين الراوي والمروي يحدّدها الراوي نفسه، وتحدّدها الوظيفة التي يراد للمروي أن يقوم بها، وتحددها طقوس الرواية وتقاليدها، واختزال آلاف الرواة باعتبارهم ضعفاء ووضّاعين أمر يعود إلى أن الإسناد فرض فهما مدرسيا لا يقرّ بالعلاقة المتفاعلة بين ثلاثة عناصر أساسية: الراوي، والمروي، والسياق الثقافي للرواية، فهذه العلاقات المتحوّلة في الزمان والمكان لا تؤمّن الهدف الذي يريده المحدّثون المتشدّدون، ولا تستجيب للقواعد التي انتهى إليها أصول علم الحديث، وهي قواعد لا تضغط سلسلة لانهائية من المحدثين عبر العصور، فحسب، وإنما تبحث في المنازع الشخصية للرواة: الأخلاق، والطبائع، والمذاهب، وتهمل أدوار الرواة، ومواقعهم، وعصورهم، ومجمل السياقات الثقافية المتغيرة التي يروون فيها.

وفي الوقت الذي منحت فيه المشافهة دورا كاملا ووحيدا في التواصل والتراسل، جرت بالمقابل تنقيبات أخلاقية مريرة في أوضاع الرواة، مع أن نظام الإسناد نفسه لا يمكن أن يوفّر حماية كاملة للمرويات التي يقوم الرواة بحملها من مصدرها إلى المتلقّي الأخير، فهو نظام لا يملك الكفاءة المطلوبة منه، وقابل للاختراق لأسباب شخصية وعامة، وهذا لا يلغي أمرا أساسيا آخر، وهو عدم وجود ضوابط تمنع الراوي من اختلاق الأحداث والوقائع تبعا لحالة المتلقي، واستجابة لحاجاته في أوضاع يريد فيها ترغيبه أو ترهيبه. يتحرّر الراوي أحيانا من قيد الدقة في النقل والإسناد، ويلجأ إلى ابتداع أحداث جديدة، أو إجراء تحويرات في أخرى، استجابة لأحوال الذين يروى لهم؛ لأن المسافة كبيرة بين الراوي والمروي، وليس له القدرة على تحديد السياق الضيق الذي ورد الحديث أو الخبر فيه.

لهذا ولغيره غزا الوضع الأحاديث النبوية، والمأثورات، والأخبار، والأشعار، والمرويات السردية. ولكن هل كان القدماء على دراية مما سيقع في المستقبل لكل المرويات، أم أنهم، وبخاصة الصحابة والتابعين، كانوا يعرفون مآل الأمر؟ ولماذا انبثقت السّنن الضيقة للرواية في العصور المتأخرة، مع أن القدماء تفهموا الانزياحات الممكنة

للمرويات الدينية والتاريخية والأدبية؟ وهل يمكن أن تدفع الشفاهية بنظام كفء إلى الوجود، وتجعل تصاعد المرويات سلسا وشفافا وصادقا من النبع الأول إلى الظامئ الأخير؟ أم أن التقاليد المدرسية المتأخرة التي أفرزها علم الحديث جعلت الصحة المطلقة هي الهدف الوحيد، بدون النظر إلى الظروف المصاحبة لها؟.

أرجع أبو الريحان البيروني (440=1048) الآفات التي تتعرض لها الأخبار من جهة المخبرين إلى "تفاوت الهمم، وغلبة الهراش (=التقاتل) والنزاع بين الأمم" ويحدد خمسا من تلك الآفات، تقترن بالإخباريين "فمن مخبر عن أمر كذب يقصد فيه نفسه، فيعظم به جنسه... ومن مخبر عن كذب في طبقة يحبهم لشكر، أو يبغضهم لنكر.. ومن مخبر عنه متقرّبا إلى خير بدناءة الطبع، أو متّقيا لشرٍّ من فشل أو فزع، ومن مخبر عنه طباعا، كأنه محمول عليه غير متمكن من غيره.. ومن مخبر عنه جهلا، وهو المقلّد للمخبرين"[56]. دواعي الشهوة والغضب والحب أو الكره، ودناءة الطبع أو اتّقاء الشر، هي الأسباب الرئيسة التي يضعها البيروني وراء شيوع الوضع في الأخبار عامة، فما الأسباب الكامنة وراء شيوع الوضع في الحديث النبوي، وكانت سببا مباشرا لظهور نظرية الإسناد؟.

وحدد الإمام علي بن أبي طالب (40=660) أسباب الوضع في وقت مبكر "إنما أتاك الحديث بأربعة رجال ليس لهم خامس" أولهم "رجل منافق مظهر للإيمان، متّضع بالإسلام، لا يتأثّم ولا يتحرّج، يكذب على رسول الله صلى الله عليه وآله متعمّدا" وثانيهم "رجل سمع من قول رسول الله شيئا لم يحفظه على وجهه، فوهم فيه، ولم يتعمّد كذبا" وثالثهم رجل "سمع من رسول الله صلى الله عليه وآله شيئا، يأمر به ثم نهى عنه، وهو لا يعلم، أو سمعه ينهى عن شيء ثم أمر به وهو لا يعلم، فحفظ المنسوخ، ولم يحفظ الناسخ، فلو علم أنه منسوخ لرفضه" ورابعهم رجل "لم يكذب على الله ولا على رسوله... حفظ ما سمع على وجهه، فجاء به على ما سمعه، لم يزد فيه، ولم ينقص منه، فحفظ الناسخ فعمل به، وحفظ المنسوخ فجنب عنه، وعرف الخاص والعام، فوضع كل شيء موضعه، وعرف المتشابه ومحكمه"[57].

لايكشف هذا النص عن شيوع ظاهرة الوضع المبكرة، فحسب، إنما يقرر أن الأحاديث الصحيحة انحدرت عن رجل صادق واحد من بين أربعة مزيفين، بعضهم يزيف الأحاديث عن عمد، وبعضهم عن جهل وعدم دراية. ويضيف النيسابوري (405=1014) سببا آخر يتعلق بالدعوة إلى الدين، فقد كان المهلّب بن أبي صفرة "يضع الأحاديث ليشدّ بها من أمر المسلمين، ويضعّف أمر الخوارج"[58] أما ابن عساكر (572=1176) ففصّل في أسباب الوضع، مرجعا إياها إلى الرواة الذين غفلوا عن الحفظ والتمييز، الذين لم يتعبوا أنفسهم في علم النقل، والرواة الثقات الذين اختلطت عقولهم في أخر أعمارهم، والغافلين،

والمتعمّدين الكذب، سواء أكانوا جاهلين به ثم علموا، أم ردّدوا عن كذّابين وهم يعلمون، أو تعمّدوا الكذب، وهم الوضّاعون من زنادقة وأصحاب مذاهب، ومرغّبين، ومرهّبين، وأصحاب أغراض خاصة، ومنهم القصّاص والشحّاذون[59].

تنبأ الرسول بأن أحاديثه سوف تتعرض للتغيير، فأوصى بعدم جواز تحريفها، أو وضع أي حديث على لسانه، لأنها من أدلة الأحكام، ويترتب عليها وجوب وجواز وتحليل وتحريم. ووردت عنه أحاديث كثيرة حذّرت من الكذب عليه، منها قوله "إن كذبا عليّ ليس ككذب على أحد، فمَن كذب عليّ فليتبوأ مقعده من النار" وقد ذكر هذا في معظم كتب الصحاح، والسنن، والفقه، وعلوم الحديث، بمعنى واحد وبألفاظ مختلفة[60]. وقال "من أفرى الفرى مَنْ قوّلني ما لم أقل"[61] ثم نبّه إلى خطورة الأخذ من الوضاعين، وردّ الأحاديث التي يروونها، بقوله "مَنْ أحدث في أمرنا هذا ما ليس منه فهو ردٌّ"[62] بل هدّد المحدّث كذبا بالنار في قوله "لا تكذبوا عليّ، فإن الكذب يولج النار"[63] إلى ذلك فقد تنبأ، على نحو دقيق، بظهور طائفة من الوضاعين، وحذّر من الافتتان بهم، بقوله "يكون في آخر الزمان، دجالون كذابون، يأتونكم من الأحاديث بما لم تسمعوا أنتم ولا آباؤكم، فإياكم وإياهم، لا يضلونكم ولا يفتنونكم"[64].

تكشف أحاديث الرسول أن الوضع في طريقه للظهور، لا يوقفه رادع، سواء أكانت أسبابه ذاتية تتعلق بالأشخاص أم موضوعية تتعلق بشؤون الدين ونشره أم بالصراع الاجتماعي أو العرقي أو الديني أو المذهبي أم بالتغيرات التي تلحق بالسياق الثقافي العام. صدق حدس الرسول فالأحاديث الموضوعة غزت المأثور المنسوب له، وأصبحت موضوع بحث لكثير من علماء الحديث، وصنفت تحت عنوان "الموضوعات"[65]. وشدّد الخلفاء على ضرورة تدقيق الحديث النبوي، فكان أبو بكر (13=634) "أول من احتاط في قبول الأخبار" وجاراه في ذلك عمر بن الخطاب الذي "سنّ للمحدثين التثبت في النقل" وكان علي بن أبي طالب يستحلف المحدّثين على صدق حديثهم، ويقول "إذا حدثني عنه (=الرسول) محدّث، استحلفته، فإن حلف صدّقته"[66].

تبرهن المعطيات الآنفة على أن الوضع عرف في حياة الرسول، فالتشديد الذي أظهره، وحذا حذوه الخلفاء الراشدون، إنما يشير إلى بروز تلك الظاهرة على نحو أو آخر في زمن مبكر من تاريخ الإسلام، وعليه فلا معنى للرأي الذي يقرن ظهور الوضع بالاحتراب السياسي وانقطاع عهد خلافة الراشدين[67]. ولكن من المؤكد أن ذلك السبب وغيره، مدّ ظاهرة الوضع بأسباب مضافة، مما جعلها شائعة استنزفت فيما بعد جهدا طائلا من لدن علماء الحديث، وكانت سببا رئيسا في ظهور الإسناد، لأن البحث في رواية الحديث ومتنه، والتثبت من صحة نسبته إلى الرسول، قاد إلى تقصّي كل ما يتعلق برجال السند من الرواة،

والنظر في متون الحديث، وأدى هذا البحث، بركنيه حول السند والمتن، إلى ظهور أصول الحديث الذي أولى الإسناد أهمية استثنائية.

اختلفت صور أداء متن الحديث، بين قائل بوجوب نقل المتن لفظا، وقائل بجواز نقل المعنى، دون اللفظ بشروط. وحول هذه القضية كثر جدل علماء الحديث والفقه، بيد أن جذر الإشكالية يعود إلى الرسول نفسه، سواء في روايته الحديث القدسي ذي المصدر الإلهي، أم في ورود أحاديث عنه تؤكد حينا ضرورة رواية الحديث لفظا، وحينا جواز روايته على المعنى، فرواية الرسول للحديث القدسي الذي يختلف عن القرآن بكونه مرويا غير متلو، هي رواية تجيء بلفظ النبي[68] كما يقول التهانوي (ق12هـ=18م) وهذه الممارسة دشنت فعليا جواز رواية المعنى، بل إن الرسول، نفسه، يقول "إذا أصاب أحدكم المعنى فليحدّث"[69]. وقال "لا بأس في حديث قدّمت فيه أو أخرت إذا أثبتّ معناه"[70] ولكنه، من ناحية ثانية، شدّد في حديث متواتر، على ضرورة أداء الحديث لفظا، قال "نضّر الله امرءا سمع مقالتي، فوعاها، فأدّاها كما سمعها". وفي المعنى نفسه، ورد قوله "يحمل هذا العلم من كل خلف عدوله، ينفون عنه تحريف الغالين، وانتحال المبطلين، وتأويل الجاهلين"[71]. وهذان الحديثان يحظران الرواية بغير اللفظ نفسه، لما سيتعرّض له من تحريف وتأويل. وكان الرسول افتتح هذه الممارسة بأخذ القرآن لفظا عن الوحي والحديث القدسي معنى عنه، وحول هذين الموقفين المتباينين، دار جدل واسع، نقف على جانب منه هنا.

سعى الغزالي إلى حلّ هذه الإشكالية، فقال "إن الألفاظ منقسمة إلى: ما يتميز بخاصية الإعجاز، وهو ألفاظ القرآن الكريم، ولابد من نقلها، إذ الإعجاز بها يتعلّق، وما لا إعجاز فيه، ينقسم إلى: ما يتعلق به تعبّد ولابد من قراءته كألفاظ التشهّد، فلابد من روايتها على وجهها، وما لا يكون كذلك يجوز تغييره، بشرط أن يكون الناقل على ثبت من بقية المعنى بتمامه، إذ لا تعبّد في اللفظ، والمعنى هو المبتغى"[72]وبذلك سوّغ الغزالي منطقيا رواية المعنى، لما لا تعبّد فيه. وكان إبراهيم النخعي (91=714) والحسن البصري (110=728) وعمرو بن دينار (126=743) وابن سيرين وسفيان الثوري، يروون على المعنى، فيؤخرون، ويقدمون، ويعبرون عن المعنى الواحد بألفاظ مختلفة[73]. أما الذين تمسكوا برواية الحديث لفظا، فقد انطلقوا من قاعدة لغوية، تقول "إن عامة الألفاظ لها نظائر في اللغة، إذا تحقّقتها وجدتَ كل لفظة منها مختصة بشيء لا تشاركها صاحبتها فيه، فمن جوّز العبارة ببعضها عن البعض، لم يسلم عن الزيغ عن المراد، والذهاب عنه"[74]. الكلمات وإن اتفقت أصولها، وترادفت على معنى واحد، فإنها، طبقا لابن خير الإشبيلي (475=1082) "لا توجد كلمة بمعنى كلمة، إلا وبينهما فرق... وإن اتفقتا في أصل المعنى، فبينهما فرق في حال

المعنى"[75]. وكان مسلم (216=831) ومالك بن أنس (179=795) ممن يروون على اللفظ[76]. واشترط ابن حزم على الراوي أن "يتحرّى الألفاظ كما سمعها، لا يبدل حرفا مكان آخر، وإن كان معناهما واحدا"[77].

ثم صاغ عبد العزيز البخاري، المتأخّر، هذا الموقف بصورة منطقية، بتأكيده "أن النقل لا يتحقّق إلا بقدر فهم المعنى، فيدخل الخبر شبهة بسبب اختلاف الفهم، ولهذا فنقل الحديث بلفظه أولى" لأنه يصعب ضبط دلالات الألفاظ، ولو "جوزنا تبديل لفظه عليه السلام بلفظ آخر، لجاز تبديل لفظ الراوي أيضا، بالطريق الأول، لأن التغيير في لفظ غير الشارع أيسر منه في لفظ الشارع، ولجاز ذلك في الطبقة الثالثة والرابعة، وذلك يفضي إلى سقوط كلام الأول"[78]. ولاشك في أن هذين الموقفين أثّرا، بصورة أو بأخرى، في فعالية تداول الحديث النبوي، فرواية اللفظ تحدّ من تداول الحديث وانتشاره، ورواية المعنى تبيح تغييرا جزئيا في دلالاته ومعانيه، والمؤكد أن هذا التأثير، سلبا أو إيجابا، امتد إلى حقول الفكر الأخرى وصاغ ملامح الفكر العربي الأولى في حقوله المختلفة. الشفاهية ممثلة بنظرية الإسناد أطّرت خارطة الفكر العربي، واستفحل شأنها في معظم مجالات التعبير والتفكير، ظهرت تجلياتها الكبرى في علوم الدين، والتاريخ، والأدب، وفي عموم الثقافة العربية ـ الإسلامية.

ويحسن بنا أن نختم هذه الفقرة بتأكيد أنها هيمنت في مجالات، تزعم أنها لا تولي عناية كبيرة بالنقل، ولا تأخذ كثيرا بالإسناد، شأن المعتزلة الذين جعلوا العقل معيارا في الحكم على صحة الأشياء وأهميتها، نستعين بأبي الحسين البصري المعتزلي (436=1044) في كتابه الكبير "المعتمد في أصول الفقه" إذ يعقد فصلا عن "الكلام في الأخبار" يبين فيه أنواع الأخبار، وحدودها، وأحكامها، ويفصّل في أحوال الراوي، والمراسيل، وترجيح الأخبار، ويخلص إثر عرض مستفيض إلى أهمية السند لأن "العقل إنما لا يوجب العبادة بشرط أن لا ينقل شرع، فإذا روى شرع ناقل، صار كأن العقل ما اقتضى نفي تلك العبادة، لأن شرط اقتضائه لنفيها قد زال"[79].

ولما كان علماء الأصول يعتقدون بأن الدليل، كتابا وسنة، لم يترك شيئا، دون أن يشرّع أمره تبين لنا صعوبة موقف المعتزلة، بشخص أبي الحسين البصري، فما عليهم، في هذا الموضوع، إلا الاعتماد على الإسناد، وهو ما أفضى إلى أن دعاة العقل بدأوا يصدرون عن رؤية نقلية، بسبب ما رتبته نظرية الإسناد من تقديم معطيات تصلح بديلا لمعطيات العقل وفروضه. انتخاب نموذج المعتزلة، إنما يكتسب أهميته من كونهم يعتمدون العقل في دعواهم، أما مظاهر هيمنة نظرية الإسناد على معطيات الثقافة العربية الأخرى، فيصعب حصرها هنا، ذلك أنها، بصورة عامة، محكومة بهذه النظرية، ولم يفلح التدوين في وقف مدّ الشفاهية التي ترسّخت تصورا وممارسة، في بنية الثقافة العربية في كل مجالاتها.

## 6. ركائز النظرية الشفاهية.

لم تكن الشفاهية نظاماً طارئاً في الثقافة العربية، إنما هي محضن نشأت فيه تلك الثقافة، في مظاهرها الدينية، والتاريخية، واللغوية، والأدبية، فكيف تبلورت الأسس النظرية للشفاهية العربية؟ حاول الجاحظ في رسالته "ذم أخلاق الكّتاب" تأصيل الشفاهية في الثقافة العربية، وذلك حينما ألغى أهمية الكتابة، ودعا إلى تبني المشافهة، وهو في هذا يصدر عن الرؤية التي تشكلت في صدر الإسلام تجاه الكتابة، تلك الرؤية التي بينّا هيكلها العام في الفقرات الفائتة. وينبغي التريث قليلاً إزاء علل الجاحظ في ذم الكتابة، فذلك، إنما يمهد السبيل للوقوف على ركائز "النظرية الشفاهية" التي استقامت على يد علي بن رضوان. قال الجاحظ "لو كانت الكتابة شريفة، والخط فضيلة، كان أحقّ الخلق بها رسول الله صلى عليه وسلم، وكان أولى ببلوغ الغاية فيها ساداتهم، وذوو القدر والشرف فيهم، ولكنّ الله منع نبيه، صلى الله عليه وسلم ذلك، وجعل الخط فيه دنّية، وصدّ العلم به عن النبوة"[80].

أسس الجاحظ موقفا شاملا ضد الكتابة، موقفا دعمته شواهد كثيرة التقطها ببراعة من سنن الرسول، ومن أوضاع المسلمين، ومن شواهد التاريخ، فرصف سلسلة متكاملة من القرائن التي دمغت الكتابة بالعار، والكتّاب بالمروق، فقد أكد أنَّ الرسول حرّم الخط والكتابة، وأنَّ أول مرتد في الإسلام كان كاتباً. وقرن البدع زمن الرسول والخلفاء الراشدين بالكّتاب، فهم أسباب الفتنة، وأورد أنَّ الأمام عليا بن أبي طالب، لم ينوّه "بذكر كاتب حتى مات". بل إنَّ الجاحظ، قرر بقدرة العليم بكل شيء، أنه "لم يُر كاتب قطّ جعل القرآن سميرهُ، ولا علمه تفسيره، ولا التفقّه في الدين شعاره، ولا الحفظ للسنن والآثار عماده" لأنّ للكتّاب "طبائع لئيمة" فـ"أنبلهم أخسّهم" و"هم والعوُّام سواء". وما أن انتهى من تنضيد كل سمات الشر التي يتصفون بها، بما يؤجج كل ضروب الكراهية ضدهم، حتى خلص إلى أنهم دون غيرهم "شرار خلق الله". وبعد أن فرغ من ذم الكتّاب انتقل إلى ذم الكتابة "إنَّ سنخ (=قبح) الكتابة بُني على أنه لا يتقلّدها إلاَّ تابع، ولا يتولاّها إلاّ من هو في معنى الخادم.. فأحكامه أحكام الأرقّاء، ومحله من الخدمة محل الأغبياء".

توافرت لدى الجاحظ العلل والأسباب التي جعلته يذم الكّتاب والكتابة، استناداً إلى "المأثور" الديني والاجتماعي الذي كان موجّهاً أساسا لرؤيته ورؤية غيره حول هذا الأمر، وبذا، سوّغ إحلال المشافهة محل الكتابة وساهم في ترسيخها، ومنحها قوة لممارسة دورها في الثقافة العربية في عصر تأسيسها الأول، والجاحظ أنموذج منتخب لسلسلة من الكتاب والمحدثين والإخباريين الذين أسهموا في ترسيخ القواعد الشفوية، وجعلها الأساس الذي تستند إليه منظومة الفكر والأدب في التواصل والتلقّي، ظهر كل ذلك في مطلع عصر التدوين، ففي عصر الجاحظ كان سادة المجتمع الراقي، في بغداد وسواها، هم الكتّاب،

الذين وضعوا الأسس الأولى للكتابة في الدواوين والمكاتبات والرسائل وفي المدونات الكبرى. فكيف انخرط الجاحظ في موقف مضاد؟ ومع الأخذ بأن أبا عمرو مسكون بهاجس النسق الثقافي الشائع في عصره، نسق المساجلة والمناظرة، فإن الموقف المضاد للكتابة عنده وعند سواه من الكتاب، يكشف الانشطار في الوعي بين موروث ينتقص من الكتابة، وواقع حال بدأ لتوّه يرفع من شأنها، بعبارة أخرى هو تنازع بين تقاليد راسخة وأخرى ناشئة، فالكتّاب يمارسون مهنة، ويفكرون بمرجعيات مختلفة. والجاحظ مثال لهذه الازدواجية، فمن جهة يقدّم وجهة نظر بالكتابة في "الحيوان" ومن جهة ثانية ينقّب في الأدلة على ذمها، كما رأينا.

كان رصيد الذم المدعم بقوة دينية قد دفع بالكتّاب للتواطؤ مع ماض ترسّخت قواعده الثقافية، وحاضر بدأ تشكل ببطء واضح، وليس كل الكتاب والمؤرخين على وعي أصيل بالتحولات النسقية البطيئة في صلب الثقافة، ولهذا تراهم، شأن الجاحظ، ينشطرون في وعيهم بين نسقين ثقافيين. لايمكن إدانة الجاحظ الآن، ولا يصح وصفه بالمراوغة، ففي عصور التحولات الثقافية الكبرى تعبّر النصوص عن الازدواجية العقلية السائدة، ويمثل الكتّاب الكبار المسار المتقطّع لعملية العبور البطيئة من ضفة إلى أخرى. لكن الوصول إلى اعتراف بالكتابة، تأخر كثيرا، وستمر قرون قبل أن تلوح بالأفق أخيرا معالم ذلك الاعتراف، الذي لم يتكرّس بعدُ في بنية الثقافة العربية.

نقل ابن أبي أصيبعة (668=1269) عن الأمير المبشّر بن فاتك رأي سقراط في الكتابة "إنَّ الحكمة (=الفلسفة) طاهرة مقدسة، غير فاسدة ولا دنسة، فلا ينبغي لنا أن نستودعها إلاَّ الأنفس الحية، وننزهها عن الجلود الميتة، ونصونها عن القلوب المتمردة"[81]. وهذا الموقف دعا سقراط إلى الامتناع عن تدوين حكمته، التي كان يلقّنها لتلامذته مشافهة. ولما سأل أستاذه طيماتاوس "لِم لا تدعني أدوّن ما أسمع منك من الحكمة؟" أجابه "ما أوثقك بجلود البهائم الميتة، وأزهدك في الخواطر الحية! هَبْ أنَّ إنسانا لقيك في طريق، فسألك عن شيء من العلم، هل كان يحسن أن تحيله إلى الرجوع إلى منزلك، والنظر في كتبك؟ فإن كان لا يحسن، فالزم الحفظ. فلزمه سقراط ـ 1: 69". وبالتزامه بوصية أستاذه، فإنَّ سقراط، كما يقول الأمير ابن فاتك "أضرّ بمَنْ بعده من محبي الحكمة؛ لأنه كان من رأيه أن لا يستودع الحكمة الصحف والقراطيس، تنزيهاً لها عن ذلك ـ 1: 69".

من الصعب التحقّق الآن، إن كان العرب اطلعوا على رأي سقراط في القرن الهجري الأول، ذلك أن لديهم الأسباب التي جعلتهم ينصرفون عن الكتابة، بسبب موقف الرسول والمسلمين الأوائل منها، وبسبب ندرتها وصعوبتها، لكنّ مضمون كلام سقراط يماثل الموقف الذي اتخذه المسلمون من الكتابة، فالحكمة المقدسة، تقابل العلم الإسلامي الذي

هو القرآن والحديث النبوي، وتنزيهها وعدم إفسادها، يقابل تنزيهه وعدم إفساده، وقدسيتها التي جعلتها لا تُستودع إلاّ الأنفس الطاهرة، تقابل قدسيته، فطالما افتخر القرّاء والمحدّثون دون استثناء بأن موطن العلم الإلهي هو القلوب الطاهرة، وفيما يخص الحديث ظلّ المحدّثون إلى وقت قريب يتفاخرون بحفظ سلاسل الإسناد الطويلة، ويستظهرونها من الذاكرة، مع أن المتون الكبرى للحديث النبوي عرفت منذ القرون الأولى، ففي الثقافات التقليدية يعدّ القلب المكان الطاهر الذي ينبغي ألا تستودع فيه إلا أنفس الأشياء. وتلك الأشياء كانت عند اليونانيين هي الفلسفة، وعند المسلمين القرآن والحديث، ويشكّل الحفّاظ فئة كبيرة جدا بين أنشط المسؤولين عن شؤون الدين، ولهم المكانة الرفيعة بين الجميع إلى عصرنا.

تقودنا هذه الإشارة إلى الوقوف على نظرية تسوَّغ الشفاهية، بلور معالمها، وحدّد ركائزها الطبيب المصري علي بن رضوان (453=1061) وهو من مشاهير كتّاب عصره، وتلك النظرية تعيد بناء موقف المسلمين الأوائل من الكتابة، وتقوم بهضم السجالات الكثيفة حول الألفاظ والمعاني، وتستجيب لدواعي الإرسال الشفوي، وتقوم على ركائز محددة، ينظمها ابن رضوان على النحو الآتي:

**الركيزة الأولى.**

يقول ابن رضوان "وصول المعاني من النسيب إلى النسيب، خلاف وصولها من غير النسيب إلى النسيب، والنسيب الناطق، أفهم للتعلم بالنطق وهو المعلم، وغير النسيب له جماد، وهو الكتاب، وبُعد الجماد من الناطق مطيل لطريق الفهم، وقرب الناطق من مقرّب للفهم، ما فهم من النسيب، وهو المعلم، أقرب وأسهل من غير النسيب وهو الكتاب"[82]. واضح أنّ النسيب، في تصور ابن رضوان، هو اللفظ وحامله اللسان، وأنّ غير النسيب (=الغريب) هو: الحرف وحامله الكتاب، وهنا، يستعيد ابن رضوان، قضية النطق والسمع التي خصّبها من قبل الموروث الشفوي العربي، ويقصي أهمية الحرف والبصر، باعتبار أنّ التناسب بين البصر والسمع غير قائم، لكون الأول مقترناً بالجماد (=الكتاب) والثاني بالحياة (=النطق) ويتعذر وجود تناسب معقول بينهما. ويتجلّى هنا، الإعلاء من شأن الصوت الذي أصبح دليلاً على الحياة، وذم الحرف الذي صار دليلاً على الموت.

**الركيزة الثانية.**

يقول ابن رضوان "هكذا النفس العلاّمة، علاّمة بالفعل، وصورة الفعل عنها يقال لها تعليم، والتعليم من المضاف، وكل ما هو للشيء بالطبع أخص به مما ليس له بالطبع، والنفس المتعلمة علاّمة بالقوة، وقبول العلم فيها، يقال له تعلّم، والمضافان معاً بالطبع، فالتعليم من المعلم أخص بالمتعلم من الكتب ـ 3: 168". يعمد ابن رضوان، هنا إلى تسويغ

الشفاهية بناء على التماثل الذي يجده في الاشتقاق اللفظي للفعل "علم". ويقيم ركيزة معرفية تخضع لذلك الاشتقاق، باعتبار تناسب الألفاظ المشتقة، وارتباطها بجذر واحد.

**الركيزة الثالثة.**

يقول ابن رضوان "على هذهِ الصورة المتعلم إذا استعجم عليه ما يفهمه من لفظ نقله إلى لفظ آخر، والكتاب لا ينقل من لفظ إلى لفظ، فالفهم من المعلم أصلح للمتعلم من الكتاب، وكل ما هو بهذهِ الصفة، فهو في إيصال العلم أصلح للمتعلم ـ 3: 168". تبرز ثانيةً إلى الوجود هنا، فكرة حضور الكلام الحي الذي يقترن بالناطق، وهو ما أشار إليه في الركيزة الأولى، وإقصاء أهمية الكتابة، لكونها تفتقر إلى ذلك، فضلاً عن إمكانية استبدال الألفاظ بعضها ببعض، الأمر الذي يتعذر حصوله فيما هو مكتوب.

**الركيزة الرابعة.**

يقول ابن رضوان "العلم موضوعه اللفظ، واللفظ على ثلاثة أضرب: قريب من العقل، وهو الذي صاغه العقل مثالاً لما عنده من المعاني، ومتوسط، وهو المتلفظ به بالصوت، وهو مثال لما عنده من المعاني، وهو مثال لما صاغه العقل. وبعيد وهو المثبت في الكتب، وهو مثال ما أخرج باللفظ، فالكتاب مثال مثال مثال المعاني التي في العقل، والمثال الأول لا يقوم مقام الممثل لعوز الممثل، فما ظنك بمثال مثال مثال الممثل. فالمثال الأول لما عند العقل أقرب في الفهم من مثال، والمثال الأول هو اللفظ، والثاني هو الكتاب، وإذا كان الأمر على هذا، فالفهم من لفظ المعلم، أسهل وأقرب من لفظ الكتاب ـ 3: 168"

يلزم التريث أمام هذه الركيزة، إذ يثير ابن رضوان قضية مهمة، توجب التفصيل، ألا وهي مراتب علاقة الدال بالمدلول، وقضية العلم والمعنى، وهي قضية تباينت الآراء حولها، لتباين زوايا النظر إليها. معلوم أنَّ من يتلقى العلم أو يرسله سيكون محكوماً بفعاليتي التلقي والإرسال، وفيما يتوجب على الأول أن يحلّ نظاماً متشابكاً من الشفرات المرسلة إليه ليحصل على العلم، يقوم الثاني بتنظيم مجموعة من الشفرات تحمل في طياتها المحمول الذي يريد إرساله. ولهذا، فالعلم، في حالتي التلقي أو الإرسال، خاضع لتفكيك الأدلة المرسلة، أو تركيبها، وبدون ذلك يتعذّر وجود علم بالشيء، فحصول العلم، يلزم توفر أدلة منظمة تحيل على معانٍ دقيقة. والعلم، بحسب أبي الحسن الآمدي (631=1233) "صفة يحصل بها لنفس المتّصف بها الميزُ بين حقائق الأمور الكلية، ميزاً لا يتطرق إليه احتمال مقابلة"[83]، ووسيلة العلم هي: الدال، الذي هو "المعرّف بحقيقة الشيء"[84] المنتج للمعاني التي هي "الصور الحاصلة في الأذهان عن الموجود في الأعيان"[85]. ولما كان الدال بذاته لا قيمة معرفية له، بل بما يحمل من معنى، إذ "لا يحصل العلم بالمدلول من

نفس الدال، بل من العلم به"[86]، فإنَّ العلم، لابد من أن ينشأ عن مساءلة المتلقّي الدائمة للدوال المرسلة إليه، لكي يستطيع أن يحصل على العلم.

قرّر ابن حزم (456=1063) أنَّ الدلالة هي "فعل الدّال"[87] فإذا لم يستطع المتلقّي استنطاق الدال، بطُل وجود أي دلالة، وانتفى أي معنى، إذ إنَّ ترتيب الأدلة، وإخضاعها لنظام من العلاقات في حالتي الإرسال والتلقي هو الذي يجعلها تنضح بما تنطوي عليه من دلالات. ويُبين الغزالي مراتب وجود الأشياء والمعاني في الأدلة، طبقاً لحالة الإرسال، بالصورة الآتية "إنّ للشيء وجوداً في الأعيان، وثمّ في الأذهان، ثمّ في الألفاظ، ثم في الكتابة، فالكتابة دالة على اللفظ، واللفظ دال على المعنى في النفس، والذي في النفس مثال الموجود في الأعيان"[88]. أما طاش كبري زاده (968=1560) فقدم مراتب وجود الأشياء، والمعاني في الأدلة، طبقا لحالة التلقي، بالصورة الآتية "اعلم أنَّ للأشياء وجوداً في أربع مراتب: في الكتابة والعبارة والأذهان والأعيان، وكل سابق منها وسيلة إلى اللاحق؛ لأن الخط دال على الألفاظ، وهذه على ما في الأذهان، وهذا على ما في الأعيان"[89]. التلازم بين الأشياء وصورها والألفاظ الدالة عليها أمر يعدّ من إشكاليات الفكر العربي، خصوصا بعد أن بيّنتْ كشوفات علم اللغة أنَّ العلاقة بينهما عُرفّية، حصلت بفعل المواضعة عليها بين أفراد المجتمع الواحد.

صدر ابن رضوان في تصوره للمشافهة عن الرؤية ذاتها التي صدر عنها علماء الكلام، ومؤداها الإعلاء من شأن المعنى الكامن في النفس، واستظل بالمراتب التي تحكم علاقة الأدلة بالمدلولات، في تسويغه الشفاهية، فقسم اللفظ على ثلاثة أضرب "قريب من العقل" وهو الكلام الحي الكامن في النفس، ويساوي المعنى القديم باصطلاح الأشاعرة، وهذا الكلام محكوم بحركة اعتماد في مجالهِ، فهو عملياً في وضع سكون، ينتظر أن يتحرر من عقال النفس، بوساطة اللفظ، ليتحول إلى دال مدرك حسيا. و"متوسط" وهو الكلام النفسي، وقد اكتسب وجوده بفعل الصوت، فتحول إلى لفظ، وهو "مثال لما صاغه العقل". و"بعيد" وهو "المثّبت في الكتب" الذي هو مثال ما خرج باللفظ الذي لا يكتسب وجوداً دون عملية التلفظ. منح تقسيم ابن رضوان الكلام، مكانة مهمة جداً للمعنى النفسي، وبهذا فإنه، أعلى من شأن أدلة وهمية، لم تكتسب شرعية وجودها، كونها حبيسة النفس؛ لأنها ما تزال قائمة فيها، ولم يُنطَقْ بها بعد، لتحيل على معانٍ محددة.

إنّ كون "الصوت آلة اللفظ"[90] كما يقول الجاحظ، قضية لا خلاف بشأنها، لأنّ التلفظ هو الفعالية الصوتية ابتداء من نطقها وانتهاء بوصولها إلى أذن المتلقي، وهو فعل يستغرق زمناً قصيراً، وبانتفاء الصوت، ينتفي اللفظ نفسه، لأن من خواص الصوت، أنه ذو حضور آني سريع، لا يمكن تثبيته، يمر بين آلتي النطق والسمع، فكيف قُيض، لابن

رضوان، تقسيمه على أضرب ثلاثة؟. لحلّ هذه الإشكالية يعمد إلى مدّ زمن التلفظ قدر ما يتصور، ليشمل مرحلتي، تركيب المعنى لفظاً، وهي مرحلة سابقة للنطق، وتحليل اللفظ إلى معنى، وهي مرحلة انتفاء التلفظ، فضلاً عن مرحلة التلفظ التي تتوسط تينك المرحلتين، أي أنّ ابن رضوان يضيف إلى التلفظ، مرحلتي ما قبل التلفظ وما بعده، وبهذا، فهو يفتح أمام اللفظ زمناً لانهائياً، إذ يمكن حسب تصوره، أن تتشكل ألفاظ المعاني في الذهن في وقت أسبق بكثير من زمن تلفظها الحقيقي. كما أن اللفظ يمكن أن يظل زمناً طويلاً أسير الحروف إلى ما لانهاية، وبهذه الطريقة، يتجاهل ابن رضوان صفة يتّصف بها الكلام، وهي التكوّن والفناء المستمران، تلك الصفة التي يعبر ابن حزم عنها قائلاً "ما أنت فيه من الزمان، فلا يثبت ثباتاً على إقراره، لكنه يثبت ثم ينقضي بلا مهلة، وهكذا أبداً، وكذلك أجزاء القول، إذا تكلّمت عن حروفه ونظمه ومعانيه، فإن كل ما تكلمت به من ذلك فقد فُني وعُدم، وما لم تتكلم به من ذلك فمعدوم لم يحدث بعدُ، والذي أنت فيه من كل ذلك لا قدرة لك على إثباته ولا إمساكه ولا إقراره أيضاً أصلاً، بوجه من الوجوه، لكن ينقضي أولاً فأولا بلا مهلة"[91].

اتصاف القول بالتعاقب الذي ينفي نفسه بين لحظة وأخرى، يحيل على نوع من علاقات الحضور والغياب المستمرة التي تلازم النطق مما ينفي أية ديمومة ممكنة للقول الشفاهي، الأمر الذي يقود إلى إبطال فعالية الإرسال والتلقي، فانتظام الكلام، تبعاً لذلك، لا أساس له، إلاّ على سبيل الافتراض، ويشير القاضي عبد الجبار (415=1024) في "المُغني" إلى ذلك، بقوله "إنَّ من حق التأليف أن يحصل بين الموجودين، وفي الكلام لا يصح ذلك؛ لأن ثاني الحروف إذا وجد بُطل الأول، فلو أثبتنا البقاء فيهما لأدّى ذلك إلى كون الموجود مؤلفاً بالمعدوم، وهذا محال"[92]. النظرية الشفاهية، ممثلة بابن رضوان، تعيد هنا ترتيب نظام الأفكار، والمنطق الذي يحكمها، من أجل أن تسوّغ دعواها.

**الركيزة الخامسة.**

يقول ابن رضوان "صول اللفظ الدال على المعنى إلى العقل، يكون من جهة حاسة غريبة من اللفظ، وهي البصر، لأن الحاسة النسيبة للفظ هي السمع، لأنه تصويت، والشيء الواصل من النسيب، هو اللفظ أقرب من وصوله من الغريب، وهو الكتابة. فالفهم من المعلم باللفظ أسهل من الفهم من الكتاب بالخط" ـ 3: 169). تحيل هذه الركيزة على الركيزة الأولى، وتثير مجدداً قضية تناسب الحواس، وما يلاحظ هنا، أنَّ ابن رضوان، يصرّ على عدّ الكتابة من "الغريب" ولا يمكن أن تحل محل النسيب وهو اللفظ. تنازع "الغريب" و"النسيب" أعني الكتابة والنطق، تنازع مزمن في تاريخ الثقافة العربية، ولّما حقن "النطق" بقوة دينية، صار "نسيباً" وظلت الكتابة غريبة.

**الركيزة السادسة.**

يقول ابن رضوان "يوجد في الكتاب أشياء تصدّ عن العلم قد عُدمت في تعليم المعلم، وهي التصحيف العارض من اشتباه الحروف مع عدم اللفظ، والغلط بزوغان البصر وقلة الخبرة بالإعراب، أو عدم وجوده مع الخبرة به، أو إفساد الموجود منه، واصطلاح الكتاب مالا يقرأ، وقراءة مالا يكتب، ونحو التعليم ونمط الكلام ومذهب صاحب الكتاب، وسقم النسخ ورداءة النقل، وإدماج القارئ مواضع المقاطع، وخلط مبادئ التعليم، وذكر ألفاظ مصطلح عليها في تلك الصناعة، وألفاظ يونانية لم يخرجها الناقل من اللغة كالثوروس، وهذه كلها معوقة عن العلم. وقد استراح المتعلم من تكلفها عند قراءته على المعلم، وإذا كان الأمر على هذا، فالقراءة على العلماء أفضل، وأجدى من قراءة الإنسان لنفسه. وهو ما أردنا بيانه" ـ 3: 169).

شخّص ابن رضوان في هذه الركيزة، بعض أمراض الخط العربي، وبخاصة، التصحيف والتحريف، وما يرتبه ذلك من صعوبة في تمييز بعض الحروف، لانعدام التنقيط في مرحلة مبكرة من تاريخ الخط العربي. وموضوع "الإعجام" الذي كان سبباً أساسيا من أسباب استبهام بعض دلالات الكلمات العربية، عولج في مرحلة متقدمة، وعني به أبو الأسود الدؤلي (69=688) وكتب فيه الخليل كتاب "النقط والشكل" واهتم به ابن قتيبة (276=889) وحمزة الأصفهاني (360=970) وأبو أحمد الحسن العسكري (382=922) والخطيب البغدادي (463= 1070) وكلهم سبق ابن رضوان أو عاصرهُ، وعلى الرغم من ذلك فالأمر لا يستدعي عدم الأخذ عن الكتاب، ذلك أنَّ أخطاء الكتاب، سواء أكانت من القراءة أم من أوهام النسّاخ، أو السقط، والزيادة، والتكرار، والتقديم، والتأخير، والتبديل، والخطأ الإملائي، أو النحوي، إنما لها ما يقابلها في السماع، مثل سوء اللفظ، وقلة الدراية، وسوء العرض، وقلة الفهم، والتحفظ على "مذهب المعلم". والذي يقابله التحفظ على "مذهب صاحب الكتاب".

هذه هي الركائز التي بنى عليها ابن رضوان موقفه، ولرغبته في تأصيل هذا الموقف، يرجع إلى العلم اليوناني، فيقول "وأنا آتيك ببيان سابع، أظنه مصدقاً عندك، وهو ما قاله المفسرون في الاعتياض عن السالبة البسيطة بالموجبة المعدولة، فأنهم مجمعون على أنَّ هذا الفصل لو لم يسمعه من أرسطو طاليس تلميذاه ثاؤفرسطيس وَأوذيموس، لما فُهم قط من الكتاب ـ 3: 169). دفعت الممارسات الشفوية المتشعبة بنظرية ابن رضوان إلى الوجود، وهي تعد التمخّض النظري لكل ذلك، فلقد رسمت ركائز نظرية افتراضية وضعت كحُجج للمفاضلة بين ممارستين: الشفاهية والكتابية، ولم تكن تلك الحجج تنطوي على قوة معرفية خاصة بها، فقوتها مستعارة من ممارسات ثقافية فرضت وجودها وليس من قيمة معرفية تستند

إليها، إذ جمعت أشتاتا من أقوال وشذارت من أحكام، وقدمت صوغا مجوفا من خليط غير متجانس لكل من الفروض المستمدة من التداول الشفوي للمعارف، ومن الأصول الدينية، ومن الجهل بقيمة التفكير الكتابي. وبغض النظر، عمّا تدعو إليه نظرية ابن رضوان في المشافهة من تحطيم لدور الاستقراء والاستنتاج في سبل تحصيل المعرفة، فإنما تستعيد في أركانها الأساسية، جوهر المأثور الشفوي الذي رسّختّه الممارسة الفعليّة من قبل، والذي عمل الجدل الكلامي على تنظيمه، وبذلك، كانت ترتبط جذرياً، على مستوى التاريخ والمعرفة، بالممارسة التي سبقتها بقرون طويلة.

أردنا أن نحلل الملامح العامة للشفاهية العربية، والكيفية التي صاغت بها معطيات الثقافة العربية، لكي ينفتح أمامنا الأفق الحقيقي لنشأة السرديات العربية القديمة، فقد ترتبت شؤون السرد داخل المنظومة الشفاهية، وتأثر في أبنيته وصياغاته بالموجهات التي أوجدتها الأطر الشفوية للثقافة العربية القديمة. وهو أمر سيترك آثاره الواضحة ليس في الظروف المصاحبة لنشأة الأنواع السردية فقط، إنما في الأبنية السردية لتلك الأنواع، إذ تتجلى مكونات البنية السردية، وهي: الراوي والمروي والمروي له على نحو واضح، بوساطة المسافات الواضحة بينها، وهي ميزة أساسية من ميزّات المرويات الشفوية، إذ التراسل الشفوي على نقيض الكتابي، يقتضي تبايناً ومسافة بين المرسل والمتلقي، وهو أمر اندمج في صلب الأنواع السردية القديمة.

## هوامش الفصل الأول

1. القرطبي، تفسير القرطبي، القاهرة 5: 56 وابن كثير، تفسير ابن كثير، بيروت1: 458، والبيهقي، سنن البيهقي، مكة المكرمة 6: 208، والدار قطني، سنن الدار قطني، بيروت 4: 67 وسنن أبي داود 3: 119وسنن ابن ماجه1: 21، وهنالك عشرات من المصادر التي تذكر هذا الحديث.
2. أبو طالب المكي، قوت القلوب، القاهرة1: 194 ابن عبد البر النمري، جامع بيان العلم وفضله وما ينبغي في روايته وحمله، القاهرة2: 40، ابن الجوزي، تلبيس إبليس، تحقيق محمد الدمشقي، القاهرةص 126.
3. ابن منظور، لسان العرب، مادة "كتب" والنويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، القاهرة 1: 7 والقلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، القاهرة 1: 51.
4. ابن سعد، الطبقات الكبير، تحقيق سخو، ليدن، ج 3 ق 2: 5 3و 59، 77و48، ج6: 36، وابن كثير، فضائل القرآن، ذيل تفسير القران العظيم، بيروت 7: 450.
5. ابن الند يم، الفهرست، تحقيق رضا ـ تجدد، طهران 7 ـ 8.
6. تفسير القرطبي 1: 258، تفسير ابن كثير 3: 235 و4: 401، الأحاديث المختارة 8: 274و 352 و10: 18، سنن البيهقي 10: 204، سنن أبي داود 4: 225، سنن الربيع 1: 302 سنن أبن أبي شيبة 7: 264 المستدرك 2: 540 مجمع الزوائد 7: 190 ـ 191، ابن أياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور، بغداد 3.

7. النعمان بن حيون، أساس التأويل، تحقيق عارف تامر، بيروت 36.
8. ابن المدبّر، الرسالة العذراء، تحقيق زكي مبارك، القاهرة 41.
9. الزمخشري، الكشّاف، القاهرة 4: 141.
10. الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة1: 32. وأنظر: تفسير القرطبي1: 258، تفسير ابن كثير 3: 235 و4: 401 الأحاديث المختارة 8: 274و 352 و10: 18 سنن البيهقي10: 204سنن أبي داود 4: 225سنن الربيع 1: 302 سنن أبن أبي شيبة 7: 264 المستدرك 2: 540 مجمع الزوائد 7: 190 ـ 191.
11. المسعودي، أخبار الزمان، بيروت 26، والهندي، كنز العمال في السن والأقوال، حيدر آباد 6:16، وبدائع الزهور 3.
12. تاريخ الرسل والملوك1: 35.
13. المقدسي، البدء والتاريخ، باريس 1: 162.
14. بدائع الزهور3. وأنظر حول صفات اللوح المحفوظ، تفسير القرطبي7: 281 تفسير ابن كثير3: 235.
15. السكتواري، محاضرة الأوائل ومسامرة الأواخر، القاهرة 11.
16. معراج محمد، أورده صلاح فضل، ملحقا في كتابه "تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي" القاهرة 237، ونحيل حول مرويات الإسراء والمعراج، فضلا عن ذلك، على ما رواه ابن عباس والقشيري حول واقعة إسراء الرسول ومعراجه.
17. الغزالي، إحياء علوم الدين، القاهرة 3:21.
18. الكرماني، راحة العقل، تحقيق مصطفى غالب، بيروت 74.
19. م. ن. ص219، 225، 227.
20. الأشعري، مقالات الإسلاميين، تحقيق محيي الدين عبد الحميد القاهرة 2: 99و2: 146 وحول الآراء المتعددة بصدد "كلام الله" نحيل على النيسابوري، تفسير غرائب القرآن، بيروت 1: 4.
21. صبح الأعشى 1: 36.
22. الغزالي، المستصفى من علم الأصول، القاهرة 1:337و 339.
23. ابن حزم، الإحكام في أصول الأحكام، القاهرة 1: 87.
24. التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، القاهرة 2: 17 25. الإحكام في أصول الأحكام 1: 87.
26. المستصفى1: 22.
27. ابن الصائغ، تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب، تحقيق هلال ناجي، تونس25.
28. حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، بغداد 1: 5.
29. الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة 1: 262، وابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، بيروت1:124، والجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد عبده، بيروت 44، وأسرار البلاغة، تحقيق ريتر، استانبول128، وابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1: 74، وابن خلدون، المقدمة، بيروت، 479.

30. مسلم، صحيح مسلم، بيروت، 4: 2298، ابن الصلاح، مقدمة ابن الصلاح، تحقيق عائشة عبد الرحمن، القاهرة، 296وجامع بيان العلم وفضله1: 63 وعبد العزيز البخاري، كشف الأسرار، القاهرة، 3: 77.
31. الخطيب البغدادي، تقييد العلم، تحقيق يوسف العش، دمشق، 33.
32. كشف الظنون 1: 33.
33. ابن عبد البر النمري، بهجة المجالس وانس الجالس، تحقيق مرسي الخولي، القاهرة 355.
34. م. ن 355.
35. المجموع 1: 90 ومعرفة علوم الحديث 8 ومقدمة ابن الصلاح 378 وشرف أصحاب الحديث 41 والهروي، مرقاة المفاتيح، الباكستان1: 266، وابن خير الأشبيلي، الفهرسة، تحقيق زيدين، بيوت 12، والبستي، إفادة النصيح، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس 3.
36. صحيح مسلم، 1: 8.
37. السخاوي، فتح المغيث، تحقيق عبد الرحمن عثمان، القاهرة، 3: 403.
38. م. ن. ص3: 403 وشرف أصحاب الحديث 40.
39. مرقاة المفاتيح، 1: 226.
40. معرفة علوم الحديث 8.
41. ابن خلدون، المقدمة، 352.
42. الحطّاب، مواهب الجليل، بيروت، 1: 6 وإفادة النصيح 1.
43. ابن الجوزي، ذم الهوى، تحقيق مصطفى عبد الواحد، القاهرة، 21.
44. البستي، كتاب المجروحين من المحدثين، تحقيق عزيز بك القادري، حيدر آباد، 1: 78.
45. السهروري، عوارف المعارف، مطبوع على هامش إحياء علوم الدين 5: 51.
46. الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أبو الفضل إبراهيم والبجاوي، القاهرة 16.
47. الخطيب البغدادي، تقييد العلم40.
48. عبد العزيز البخاري، كشف الأسرار 3:770.
49. نحيل للتمثيل على: تقييد العلم 36، ومقدمة ابن الصلاح302 وجامع بيان العلم1: 63، والطبقات الكبير 6: 63.
50. الغزالي، الإملاء على إشكالات الإحياء 5: 3751.
51. صبح الأعشى 1: 43.
52. م. ن. ص 1: 43.
53. الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون 1: 7 4 ـ 48.
54. البيروني، في تحقيق ما للهند من مقولة 132.
55. اختُلف بشأن تدوين الآثار عند العرب، وبالتحديد الحديث النبوي، فمن قائل إنها بدأت على نطاق محدود جدا في زمن الرسول والخلفاء الراشدين (الطبقات الكبير، الكتاب الثاني، القسم الثاني، 123و125، وفؤاد سزكين، تاريخ التراث العربي1: 254 ـ 255) ومن قائل إنها بدأت في عهد عمر بن عبد العزيز في نهاية القرن الأول الهجري (معرفة علوم الحديث ص: يد، والإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ 6:5 ـ 6، والتاريخ الكبير 2: 7، ومحاضرة الأوائل ص 101، ومقدمة تحفة الأحوذي1:33، وصحيح البخاري1:14) ولكن التدوين

كعمل منظّم بدأ بعد الربع الأول من القرن الثاني (قوت القلوب2: 37، وكشف الظنون1: 34 و637، والتاريخ الكبير2: 7، ومحاضرة ا لأوائل102) واستكملت مقوماته العامة حوالي منتصف القرن الثاني (الذهبي، تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والإعلام 6: 5 والسيوطي، تاريخ الخلفاء 261، ومقدمة تحفة الأحوذي1: 25، ومصباح السعادة 3: 14 وبدأت تظهر المدونات المعروفة في الحديث النبوي في القرن الثالث الهجري.

56. في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة 2.
57. علي بن أبي طالب، نهج البلاغة، شرح محمد عبده، بيروت 2: 189 ـ 19.
58. معرفة علوم الحديث، تحقيق حسين معظم، حيدر آباد ص: بز.
59. ابن عساكر، التاريخ الكير، ترتيب عبد القادر أفندي، دمشق 2: 11.
60. مسلم، الصحيح، القاهرة 1: 6 والبخاري، الصحيح، بيروت1: 117، وابن ماجه، السنن، القاهرة 1: 13. وسنن أبي داود 2: 872، والشافعي، الرسالة، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة 396 والأم، القاهرة 1: 4 5، والبيهقي، معرفة السنن والآثار، تحقيق أحمد صقر، القاهرة 1: 45 4، والطحاوي، مشكل الآثار، حيدر أباد45، وتقييد العلم30، وشرف أصحاب الحديث 14.
61. الرسالة 395.
62. سنن ابن ماجه ا: 7.
63. م. ن 1: 13.
64. صحيح سلم 1: 57 ومعرفة السنن والآثار 1: 407.
65. صنعت فيه كتب كثيرة للأصمعي وابن الأنباري وأبي عبيده وابن قتيبة والخطابي والزمخشري والقاضي عياض وابن الجوزي ومجد الدين بن الأثير وغيرهم.
66. معرفة علوم الحديث ص: يو ـ يز.
67. صبحي الصالح، علوم الحديث ومصطلحه، بيروت 226.
68. كشاف اصطلاحات الفنون 2: 16.
69. الآمدي، منتهى السول في علم الأصول 1: 85.
70. ابن عقيل، كتاب الفنون، تحقيق جورج مقدسي، بيروت 2: 634.
71. المستصفى 1: 29 1، ومنتهى السول 1: 35، والرسالة 402، وفهرسة ابن خير 6، وسنن أبي داود 2: 289. ابن قتيبة، عيون الأخبار، القاهرة 2: 119، وشرف أصحاب الحديث 28.
72. الغزالي، المنخول من تعليقات الأصول، تحقيق محمد حسين هيتو، دمشق 2.
73. عيون الأخبار2: 36 1، والطبقات الكبير 5: 3 35 و6: 190 و7: 151، ومرقاة المفاتيح1: 290 وقوت القلوب 2: 61، والمستصفى 1: 168.
74. فهرسة ابن خير 21.
75. م. ن 21.
76. النووي، شرح صحيح مسلم 1: 61، والخطيب البغدادي، الكفاية في علم الرواية 250.
77. أبو الحسين البصري، المعتمد في أصول الفقه، تحقيق محمد حميد الله، دمشق 2: 205.
78. كشف الأسرار 3: 775.
79. المعتمد في أصول الفقه، 2: 681.

80. رسائل الجاحظ 2: 189 ـ 190، 194، 192.

81. ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، بيروت 1: 69 وقد أورد البيروني النص بالصورة الاتية "لست بناقل للعلم من قلوب البشر الحية إلى جلود الضان الميتة" في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، حيدر آباد 133.

82. عيون الأنباء في طبقات الأطباء 3: 167 ـ 168وسنحيل عليه في المتن.

83. سيف الدين الآمدي، منتهى السول في علم الأصول، القاهرة 1: 5.

84. الإحكام في أصول الأحكام 1: 37.

85. القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق ابن الخوجة، تونس 18.

86. كشاف اصطلاحات الفنون 2: 285.

87. الإحكام في أصول الأحكام 1: 37.

88. الغزالي، معيار العلم في فن المنطق، بيروت، 46 ـ 47.

89. طاش كبري زادة، مفتاح السعادة ومصباح السيادة، حيدر آباد1: 73.

90. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوي، بيروت 1: 56.

91. ابن حزم، التقريب لحد المنطق، تحقيق إحسان عباس، بيروت 50.

92. القاضي عبد الجبار، المغني في أبواب التوحيد والعدل، تحقيق أمين الخولي، القاهرة 227.

الفصل الثاني

# السرديات الجاهلية
## ـ حضور النبوءة، والحكاية التفسيرية ـ

### 1. مدخل

كنا انتهينا في الفصل السابق إلى أن الشفاهية العربية تدخّلت في صوغ الهياكل العامة للسرديات العربية القديمة، وهو السبب الذي فرض علينا الوقوف على مرجعياتها الدينية، تلك المرجعيات التي دفعت إلى الظهور بنسق ثقافي شفوي ممتثل للمركزية الدينية، ومعبّر عنها، والتلازم بين الديني والشفوي أحد أهم مظاهر الثقافات القديمة، فحينما تتفكّك أسس التفكير الشفوي تحلّ التنوعات الكبرى في الثقافات والعقائد، وتقع تحوّلات جذرية في الأنساق القديمة. ولكن ما علاقة ذلك بالمرويات السردية الجاهلية التي ظهرت في زمن أسبق بكثير من استقرار ملامح الشفاهية العربية؟ تنكشف العلاقة بوضوح إذا أخذنا بالاعتبار أن تلك المرويات جرى تدوينها في وقت متأخر في ظل هيمنة المشافهة، وخضعت في أبنيتها السردية والدلالية للأطر الشفوية في عصر تدوين تلك المرويات، ولهذا لا يصحّ الحديث عن السرد في العصر الجاهلي، بكل ضروبه إلا بطريقة استرجاعية تخترق حاجزين أساسين يفصلان ذلك العصر عن العصور اللاحقة في تاريخ الثقافة العربية ـ الإسلامية، أولهما: القرآن والممارسة النبوية، ثمّ الصورة المركّبة لذلك العصر من خلالهما. والثاني: التدوين المتأخر عن تلك الحقبة الذي استدعى بعض المظاهر الأدبية لذلك العصر، وتحديداً المظاهر التي تمكنت من اختراق الحاجز الأول، لأنها تطابقت في رؤيتها معه.

مهما حفرت الدراسات المتخصّصة في العصر الجاهلي عامة، وفي آدابه خاصة، من أجل العثور على حقيقة موضوعية لذلك العصر تتصل بطبيعة ثقافته وآدابه، فإنها ستواجه بالحاجزين اللذين أشرنا إليهما؛ ذلك أن الشؤون الجاهلية أعيد تشكيلها في ضوء معايير الرؤية الدينية والشفوية، وإكراهات عصر التدوين بملابساته الثقافية والسياسية والاجتماعية، وبمنظوره المغاير لما كانت عليه الطبيعة الثقافية للحقبة الجاهلية.

وإذا خُص الحديث بالمرويات السردية الجاهلية، فالأمر يزداد التباساً وغموضاً، بسبب

التداخل اللانهائي بين النص القرآني بوصفه نثراً، وضروب النثر الأخرى التي عُرفت آنذاك من جهة، وبين الرسول بوصفه نبيّاً ومحدّثاً وخطيباً وطائفة كبرى من المتنبئين والقصّاص والخطباء، ويزداد ذلك التداخل اشتباكا إذا أخذنا في الحسبان شيوع الروح الديني والتنبؤي في الأدب النثري عموما في تلك الحقبة، كما يدل عليه القرآن، والحديث، والشذرات المتناثرة التي وصلت إلينا من النثر المنسوب إليها. يضاف إلى كل ذلك، استراتيجية الإقصاء والاستحواذ المزدوجة التي مارسها الخطاب الديني تجاه مظاهر التعبير النثري المعاصرة له، أو تلك التي سبقته، ففي عصر شفوي التراسل كالعصر الجاهلي، تزداد احتمالات التداخل بين الخطابات الشفوية، وتذوب بعضها في بعضها، وتتمازج، وتمتثل لنسق ثقافي واحد، ويعاد إنتاجها في صور مختلفة طبقا لمقتضيات الرواية الشفوية، وحاجات التلقّي، وأيدلوجيا العصر الذي تظهر فيه المرويات، أو تعاد فيه روايتها.

لم تطوّر الثقافات الشفوية ظروفاً تسهم في حماية نصوصها الدينية والأدبية، وهي لا تستطيع ذلك؛ لأن تلك النصوص رهينة التداول الشفوي الذي يتعرّض لإكراهات، وانزياحات، واقصاءات كثيرة. وغالباً ما تدمج الشذرات والنبذ المتبقية من نصوص متماثلة في الموضوع والأسلوب، فتظهر من تلك الأمشاج نصوص جديدة تسهل نسبتها إلى هذا أو ذاك، وتخضع لروح العصر الذي تُعرف فيه. يظهر الراوي بوصفه وسيطاً بين جملة من النصوص ومتلقّيها، والنصوص القديمة، بما فيها الدينّية، تمنح الوسيط (النبي/ الراوي) مكانة مهمة، فهو يوصل بين قطبين: مصدر النص ـ وغالباً ما يكون مجهولاً، وفي النصوص الدينية إلهياً ـ ومتلقّيه، وهذا المتلقّي يكون جمهوراً قبلياً، أو طائفة دينية، أو نخبة في مجلس، أو فرداً مخصوصاً، فقوة التواصل الشفوي بين الوسيط والمتلقّي هي التي تُكسب المرويات السردية الجاهلية دلالاتها، وأهميتها، ووظائفها، لأنها تُدرجها ضمن سياق تداولي شفوي، فلا يمكن تثبيت صورة محدّدة للمرويات الشفوية لأنها نهب للألسن، فهي تتغير تبعا للإسقاطات الخاصة بالراوي وبيئته وعصره، والظروف المرافقة لروايته. كيف إذن جرت عملية بناء استعادية للمرويات السردية الجاهلية في ظل الشفاهية العربية، وسلطة المقدّس، بعد أن استقام شأن المؤسسة الدينية؟

## 2. النثر السردي: إشكالية النشأة.

يعزو الجاحظ إلى الفضل الرقّاشي، القاص، والخطيب، والسجّاع، وأشهر قُصّاص البصرة في القرن الثاني، قوله بغزارة النثر العربي القديم، طبقا لما أورده على لسانه من أنّ "ما تكلّمتْ به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلّمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره"[1]. الرقاشي لا يؤكد قدم المرويات النثرية وغزارتها فحسب، بل يؤكد الحقيقة المرّة: ضياع تسعة أعشار ذلك النثر. هذه النسبة

تقديرية، ويستحيل التحقّق منها، وبالمقابل جرت رواية تسعة أعشار المرويات الشعرية. حُفِظ الشعر، وتناثرت المرويات النثرية. ضاعت في ذلك الفضاء الشفوي الواسع، فلم يتعهّد أمرها أحد، ولم يعرف العموم رواة النثر الكبار كما عرفوا رواة الشعر، والحقّ فقد استبعد معظم تلك المرويات عن مجال التداول العام لأنها حوامل لعقائد الجاهليين الوثنية.

لم يلتفت القدماء إلى البحث في نشأة المرويات السردية القديمة، ولا نعثر إلا على شذرات عابرة وردت في سياق لا يمكن التحقّق من واقعه التاريخي. شذرات تقدّم وجهة نظر أكثر مما تسعى لإقرار حقيقة تاريخية، وإن كان مؤدّاها يطابق النظر العقلي، ويتفق مع التصور التاريخي لتشكّل الأنواع الأدبية القديمة. في البحث عن جذور المرويات النثرية لا نجد نظيرا لأبي عمرو بن العلاء، والأصمعي، وابن سلاّم الجمحي، والجاحظ. هؤلاء وسواهم بحثوا في قِدَم الشعر، أما النثر فسكت الجميع عن الخوض في أمره. في القيروان، وفي النصف الأول من القرن الخامس الهجري، أثار ابن رشيق هذا السؤال، قال "كان الكلام كله منثوراً، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعرافها، وذكر أيامها الصالحة، وفرسانها الأبجاد، وسمحائها الأجواد، لتهزّ أنفسها إلى الكرم، وتدلّ أبناءها على حسن الشيم. . . فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تمّ لهم وزنه، سموه شعراً، لأنهم شعروا به، أي فطنوا"[2]. إنه تأكيد يوافق الرؤية التاريخية النقدية لتطور الأدب.

ابن رشيق في سياق تفسيره لنشأة الأعاريض الشعرية برهن على قدم النثر، وأسبقيته، لكنها أسبقية ضبابية. لم يرسم إطارها التاريخي، كما فعل مؤرخو الشعر، ولم يثر القضية الأكثر أهمية التي اعتبروها الحد الفاصل في تاريخ الشعر: الإسلام. اختلفوا جميعهم في المدة التي ظهر الشعر العربي فيها قبل الإسلام، الشعر الذي وصل مرويا: قرن ونصف، قرنان، ثلاثة، وفي أكثر الأحوال أربعة، لكنهم اتفقوا على وجود الشعر في ذلك العصر، فهو من نتاج تلك الحقبة المعتمة التي لم تعرف نور الإسلام.

الماضي سراب لا فواصل تفصل عصوره، حتى أن الحدث الإسلامي لم يلفت اهتمامه. ابن رشيق سكت عن هذا الحد الفاصل، ولم يشغل بالقرون، ولم يذكرها، ففي سياق التحقيب للشعر يعنى المؤرخون والأدباء بالنشأة الجاهلية له. الإسلام نقطة تاريخية مضيئة، وحدّ فاصل، تصلح للحديث عمّا قبلها وعمّا بعدها. أما سكوت ابن رشيق عن هذه القضية فيعود إلى أحد أمرين: إما لأنها لم تكن حاضره في وعيه، أو أنه لم يرَ في الإسلام حدّاً فاصلا في تاريخ النثر، إلى ذلك ينبغي ألاّ ننسى أنه يتحدّث عن الشعر، وكلامه جاء في هذا السياق، ولكن هل يفيدنا صمته، وتجاهله، واختزالاته التي تبدو مخلّة بالموضوع الذي يبحث فيه؟ الجواب، نعم. النثر ظهر في وقت أسبق بكثير من التاريخ الذي شغل فيه العرب بـ"توهّم الأعاريض". عُرف لديهم قبل أن يفكّروا في التغنّي بمكارمهم، ووقائعهم. عُرف

في أوساطم قبل أن تظهر حاجتهم للشعر. جرى تحويل في إيقاع نثرهم لكي يفي بتلك الحاجات، فظهر الشعر. إذا كان مؤرخو الشعر يرجعون ذلك إلى القرون الثلاثة أو الأربعة التي سبقت ظهور الإسلام، يكون النثر عُرف قبل ذلك بكثير.

لكن معاصرا لابن رشيق، واستاذا له، هو النهشلي، كان توسّع في ذلك التفسير، وطرح على بساط البحث تلك القضية، بطريقة أكثر عمقا وبراعة. فسّر ضياع النثر، وتخطّى التدقيق التاريخي أيضا، فقال على لسان بعض علماء العربية إنّ "أصل الكلام منثور... ولما رأت العرب المنثور يندّ عليهم، وينفلت من أيديهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم، تدبروا الأوزان والأعاريض، فاخرجوا الكلام، أحسن مخرج بأساليب الغناء، فجاءهم مستوياً، ورأوه باقياً على مرّ الأيام، فألفوا ذلك، وسّموه شعراً"[3].

المنثور القديم كان يندّ وينفلت، ويحتاج إلى تقييد، ولذلك ظهرت الحاجة إلى الأوزان لتقييد المنثور العصي على التقييد والحفظ. لم يأت النهشلي على ذكر الحاجات النفسية والأخلاقية التي شغل بها ابن رشيق. إنما قدّم تفسيرا أدبيا؛ ففي غياب كتاب جامع لنثرياتهم تنبثق الحاجة لوسيلة حفظ. الوسيلة المثلى في عصر شفوي، هي: الأوزان والأعاريض. تفسير النهشلي المختلف عن تفسير ابن رشيق ينتهي بنا إلى ما قرّره الأخير. في الحالين جرت الإشارة إلى أسبقية النثر كحقيقة لا حاجة للتثبّت من أمرها. اللافت للنظر أن النهشلي لم يتحدث عن نوعين أدبيين، بل تحدّث عن الكلام المنثور الذي جاء مستويا بظهور الأوزان الحافظة له، فألفته العرب وأسمته شعرا. لم يظهر الشعر بمعزل عن النثر إنما انبثق من رحمه. قضية الأوزان والأعاريض التي توهمها العرب للانتقال بالكلام من صورة إلى أخرى ستجذب اهتمامنا بعد قليل.

قرّر ابن رشيق والنهشلي أنّ الكلام العربي في أول أمره كان منثوراً، وأنّ سببين اثنين دفعا العرب لتحويل بعضه إلى شعر، أولهما: حاجتهم إلى التغني بمكارمهم، وذلك لا يكون إلا بأقوال موقّعة تنتظم في أعاريض تمنح تلك الأقوال تأثيراً في أثناء الإنشاد، وثانيهما: أنّ المنثور كان يفلت منهم، ويندّ عليهم، ويضيع من بين أيديهم فلا تحفظه ذاكرة، ولم يكونوا قادرين على كتابته لعدم توافر إمكانات الكتابة، الأمر الذي دفعهم إلى تدبّر نظم إيقاعية تيسّر لهم حفظ الكلام، فاجترحوا الأوزان والأعاريض التي تقوم في الشعر مقام الكتابة في النثر، فتؤدي وظيفة خزن الكلام وحفظه؛ لأنه سيكون منظوماً في أوزان تسهّل إذا روعيت في الإلقاء، استدعاء الكلام. وبظهور تلك الأعاريض تحوّل نمط من الكلام من النثر إلى الشعر، تحوّل في الدرجة وليس تحولا في النوع. يصعب القول إنّ تلك الأعاريض ظهرت فجأة بوصفها لحظة انتقالية حاسمة في تاريخ القول الأدبي، إذ لابد أن تكون قد تطورت عن نظم إيقاعية أقل انضباطاً، وصُقلت بالممارسة والتجريب إلى أن اتسقت فيما يعرف بالأوزان

الشعرية المعروفة، فإذا عرضنا الأدب العربي لوجهة النظر هذه، وعالجنا الأمر برؤية تاريخية، فالصيغة الأسلوبية التي تطورت عنها الأعاريض، لا يمكن إلا أن تكون السجع[4].

السجع صيغة قولية شفوية شبه موزونة، استأثرت بمعظم ضروب التعبير النثري في العصر الجاهلي، واعتمدها القرآن بوصفها أكثر صيغ الإيقاع تواترا فيه، وهيمنتها في الخطاب القرآني دليل على اطّرادها في ضروب التعبير النثري الأخرى، وعن الصيغة السجعية ظهرت الأعاريض البسيطة التي يعد "الرجز" أكثرها وضوحاً، فالرجز نظام إيقاعي بسيط يرتفع قليلاً في انضباطه عن مستوى إيقاع السجع، وفيه تتكّرر تفعيلة واحدة على نحو بسيط يخلو من التركيب الإيقاعي المعقّد.

يقع الرجز في المسافة الفاصلة بين السجع والبحور الصافية، التي تطورت، فيما بعد، إلى بحور متنوّعة، تختلف التفعيلات فيما بينها ضمن الشطر الشعري الواحد. علاقة السجع بالرجز حقيقية، فالأخير ألصق بحور الشعر بالكلام العادي، وأقربها إليه، فاعتماده تفعيلة واحدة مكرّرة، وكثرة الزحافات التي تطرأ عليه في العروض والضرب، وإمكانية الارتجال فيه، وسمة القصر التي عرفت في المقطوعات الشعرية الجاهلية التي جاءت فيه، والتزامه وحدة الحرف أو الحرفين أو الثلاثة الأخيرة، كما تجلّت في الأراجيز الجاهلية، وخاصية الاضطراب المعروفة فيه كونه يأتي مشطوراً أو منهوكا أو مجزوءاً[5]. كل هذه الخصائص جعلت علاقته بالسجع جذرية، فهو في التحليل الأخير نوع من السجع الصافي الذي تخلّص من العثرات العادية المتوطّنة في الكلام المنثور، وارتفع إلى صيغة أكثر انضباطا من غيرها من صيغ النثر. يشدّ الرجز القول الأدبي إلى إيقاع مهجّن من النثر والشعر، يظهر التعسف واضحاً في الأراجيز التي مازالت مترددة وضائعة الهوية بين إيقاع "شعري" ومقاصد نثرية.

كان بروكلمان أكدّ أن أقدم القوالب الفنّية العربية هو السجع، أي النثر المقفّى المجرّد من الوزن، وأضاف أن تلك القوالب ترقّت إلى الرجز، ومن الأخير نشأت بحور الشعر العربي. وفي إشارة واضحة منه إلى اقتران السجع بالنثر الديني، قال: إنّ السجع هو القالب الذي كان العرّافون والكهنة يصوغون فيه كلامهم وأقوالهم[6]. ويدعم هذا الرأي ما قاله غولدزيهر من أنّ السجع كان أسبق شكل من أشكال التعبير، وهو يسبق الأراجيز والقصائد، وأنّ الرجز تطوير له، وقد شاع استعماله في الخطابة، والعبارات ذات المحتوى الديني الميتافيزيقي[7]. ولكن إلى أين يمضي بنا كل ذلك؟ إنه يقودنا إلى فكرتنا الرئيسة حول قدم النثر. الشعر تطور عن صيغ سجعية، تطورت هي الأخرى عن الكلام العادي، وذلك يخالف القول الشائع بين الدراسين حول أولية الشعر، وهو الرأي الذي أشاعه في أوساط الدارسين العرب المستشرق نالينو[8]، وجاراه فيه طه حسين[9].

إن الأصل الذي انبنى عليه هذا الرأي، المجافي لأي رؤية تاريخية للأدب، قول أرسطو

"إن الأولين إنما كانوا يقرّرون الاعتقادات في النفوس بالتخييل الشعري، ثم نبغت الخطابة بعد ذلك، فزاولوا تقرير الاعتقادات في النفوس بالاقتناع"[10]. انصبّ كلام أرسطو حول "تقرير الاعتقادات" وليس تقرير "الأسبقيات". تحدّث أرسطو عن تقرير بالتخيّل وتقرير بالاقتناع. ارتباط السجع بالنثر القديم يقودنا إلى متابعة الحقيقة المتراجعة إلى الوراء، فلا مناص من ضبطها: الصلة بين المرويات السردية، والسجع، والعقائد الجاهلية، فتلك المرويات المسجّعة لازمت الديانات الجاهلية، وهذا التلازم سيستأثر منا بوقفات طويلة ومتكررة في أكثر من مكان.

### 3. المرجعيات الدينية واستبداد السجع.

استبد السجع بالتعبير النثري الجاهلي، وهذه الصيغة الأسلوبية تفرض على المتكلّم تقطيعاً متتالياً لمضمون كلامه، يتناسب والفقرات اللفظية المسجوعة التي غالباً ما تكون قصيرة، ومسبوكة في قالب أسلوبي حاد النهايات. يبرز التعسف واضحاً في بعض فقراته حينما تُقحم فكرة في سلسلة من القوالب المتناظرة بحيث لا يسمح للمعنى أن يفيض خارج تلك الأطر الصارمة، الأمر الذي يستدعي تقسيم محتوى الخطاب على تلك القوالب بما يضمن نوعاً من التوزيع المتناسب للفكرة بينها، وكل هذا يقيد إمكانية الاسترسال، والتعمّق، والإفاضة، والإحاطة بجوانب الفكرة التي يراد التعبير عنها. النثر المسجوع يُشعر المتلقّي بأن سياقاته الدلالية غير مشبعة، ويكتنف الغموض بعض المقاصد فيها، وكأن الكلام عبارة عن نبذ متناثرة انتظمت في قوالب متراصّة ومتسلسلة، تفتقر إلى التنوّع الذي يعدّ أساسا للإشباع الدلالي في الخطاب الأدبي.

الصيغة السجعية الهادفة إلى تعميق الأفكار في أذهان المتلقّين بالتركيز على النهائيات الحادة لفظياً، والحاملة لأفكار مركزة مكثّفة، كانت قد وظّفت في الأساس للتعبير عن التعاليم الدينية والروحية، واستأثرت باهتمام الكهنة والعرّافين والمتنبّئين الذين كانوا يغذّون كلامهم بالروح الديني الغامض ذي التموّجات الدلالية المؤثرة التي تنشّط الاحتمالات في نفس المستمع، فيسهل التأثير فيه، وسرعان ما أصبح السجع أحد أهم التقاليد الأسلوبية التي تفرض حضورها في كلام يجد نفسه قد ترفّع عن الكلام العادي المباشر إلا أنه لا يريد أن يبلغ منزلة الشعر التأثيرية. إذ إنّ الشعر يوظَّف غالباً بهدف إثارة النفس، وهو لا يتقصّد إثبات أفكار مباشرة إنما يترك للإيحاءات أن تمارس أثرها في نفس المتلقّي بوساطة الاندماج مع حالة الإنشاد، أي أنه يخاطب جانباً من نفس الإنسان على سبيل الإيحاء والتغنّي بالذات والمشاركة في الأحاسيس، فيما كان السجع يؤدّي وظيفة أخرى، فهو أسلوب يراد منه إضفاء حالة من الخشوع، والتأمل، والاستعداد لتلقّي فكرة مقدسة، أو وصيةّ، أو عبرة، تقتضي الإيجاز والتكثيف، ولكنها تهدف إلى التأثير بالتركيز على نهايات الأفكار، وهذا يناسب

التقاليد الدينية المبكّرة التي كانت تعاليمها تقتضي اقتصادا تعبيرياً مؤثراً يستعين بالمثل مرة، وبالترغيب مرة، وبالترهيب إذا لزم الأمر.

أكد أبو هلال العسكري (395=1239) أنه "لا يحسن منثور الكلام، ولا يحلو، حتى يكون مزدوجا، ولا تكاد تجد لبليغ كلاما يخلو من الازدواج" وأضاف "أعجب العرب بالسجع حتى استعملوه في منظوم كلامهم، وصار ذلك الجنس من الكلام منظوما في منظوم، وسجعا في سجع... وسمّي هذا النوع من الصنعة بـ"الشعر المرصع"[11]. بيّن أبو هلال كيف غزا السجع النثر، وتخطّاه إلى الشعر، وقد شاعت أهمية السجع إلى درجة اقتحم فيها المنظوم. وحاول القلقشندي (821=1418) وهو من كبار الدارسين للنثر العربي القديم، تقنين الأعراف التي ينبغي مراعاتها عند قراءة أو إنشاد نص مسجع، وهي إشارة تكشف الوظيفة التي يؤديها السجع "إن حكم السجع أن تكون كلمات الأسجاع ساكنة الإعجاز، موقوفا عليها بالسكون في حالتي الوقف والدرج؛ لأن الغرض منها المناسبة بين القرائن، أو المزاوجة بين الفقر، وذلك لا يتم إلا بالوقف"[12].

وما دمنا أشرنا إلى هذا الأمر، فينبغي تفصيل بيانه، وبخاصة ما له علاقة بالتعسف في إيجاد الأوزان استنادا إلى نوع من التلاعب في قراءة الألفاظ، أو فيما يخص تداخل البحور وانفكاكها، ومدى مشروعية ذلك في التعبير الأدبي. وفي هذا السياق أشار القرطاجني (684=1285) إلى أن ضرورة التغيّرات التي تصيّر غير الموزون متزنا هي: إسكان متحرك، أو تحريك ساكن، أو زيادة في اللفظ، أو نقص منه، أو عدل صيغة إلى أخرى، أو تقديم وتأخير، أو إبدال لفظة مكان أخرى، أو اجتماع أكثر من واحدة من هذه التغيرات[13].

تفترض البنية الإيقاعية العامة للسجع درجة من التوازن الإيقاعي بين الألفاظ، فالوزن بمفهومه العام كنظام موسيقي لا يغيب عن تلك البنية، وهو أمر يطرد في التقفية، ففيما توجب بعض أقسام السجع المطابقة في الوزن والقافية بين الألفاظ، بحيث تكون متعادلة في ذلك، لا يزيد أحدهما عن الآخر، بما في ذلك اتفاق السجعات على حرف بعينه، فإن أقساما أخرى تتحرّر من هذا الشرط، فلا توجب التعادل في كل ذلك، وعلى هذا فثمة قسمان، أولهما: يقتضي أن تكون الألفاظ متّفقة في حرف الروي، وله مراتب متدرّجة في الجودة تبدأ من كون الألفاظ مستوية الأوزان، ومتعادلة الأجزاء، وهو التصريع الذي يعدّ أحسن أنواع السجع، مرورا بالتوازن بين الكلمتين الأخيرتين فقط، دون ما عداهما من سائر الألفاظ، وصولا إلى وقوع الاتفاق في حرف الروي، دون الأخذ بالحسبان أمر التوازن في باقي أجزاء الفقرة. وثانيهما: وفيه اختلاف في حرف الروي في آخر الفقرتين، وهو ضربان، يقع أولهما في النثر وهو ما يكون الوزن قد روعي في جميع الألفاظ، أو أكثرها مع مقابلة

الكلمة بما يعادلها وزنا، وهو أحسن أنواع السجع في مجال النثر، أو ألاّ يراعى التوازن إلا في الكلمتين الأخيرتين فقط، ويقع ثانيهما في الشعر ويسمى "التصريع".

يلاحظ أن التوازن في الألفاظ ينطوي على حرية، بأن يكون متعادلا مرة في نوع ولا يكون في آخر، وكذلك التقفية، سواء أكانت تقفية داخلية تحدث داخل العبارة أم في نهايتها. ووضعت شروط عامة لجودة السجع، فإذا توفّرت كان التعبير النثري متميزا من ناحية إيقاعية، كما شُخّصت العيوب التي تلحق ضررا بذلك الإيقاع. فمن شروط الجودة: ضرورة الازدواج، فإن أمكن أن يكون كل فاصلتين على حرف واحد، أو ثلاثة، أو أربعة، ولا يتجاوز ذلك، كان أحسن، فإن جاوز ذلك نسب إلى التكلّف، وإن أمكن أن تكون الأجزاء متوازنة كان أجمل، وإن لم يكن ذلك فينبغي أن يكون الجزء الأخير أطول، كما ينبغي الاهتمام بأن تكون الفواصل على زنة واحدة، فإن لم يمكن أن تكون على حرف واحد، فيقع التعادل والتوازن. ومن عيوبه "التجميع" وهو أن تكون فاصلة الجزء الأول بعيدة المشاكلة لفاصلة الجزء الثاني، و"التطويل" وهو أن يجيء الجزء الأول طويلا، فيحتاج إلى إطالة الجزء الثاني ضرورة. وما صيغ من عشرة ألفاظ فما دون عدّ قصيرا، وما صيغ من أكثر من ذلك عد طويلا"[14].

يتبين مما ورد ذكره وجود خمسة أنظمة إيقاعية للسجع تشكل بمجموعها الكلي البنية الإيقاعية للنثر المسجّع، وهي:

1 ـ اتفاق الألفاظ في الوزن وحرف الروي.

2 ـ اتفاق الكلمتين الأخيرتين في الوزن وحرف الروي دون سائر الألفاظ.

3 ـ الاتفاق في حروف الروي دون مراعاة التوازن بين الألفاظ.

4 ـ الاختلاف في حروف الروي مع مراعاة التوازن في الكلمات جميعها أو معظمها.

5 ـ الاختلاف في حرف الروي مع عدم مراعاة التوازن إلا في الكلمتين الأخيرتين.

يتخذ التداخل بين الأنظمة أشكالا حسب الحاجة التعبيرية المطلوبة، وبذلك يؤلف إطارا عاما مشبعا بالإيقاعات التي تتكثف أحيانا، وتتعاقب بسرعة، وتتباعد أحيانا أخرى، وتتوالى ببطء محسوب، وهذه الأنظمة الكبرى للسجع تتجلّى عبر أشكال، هي:

1 ـ شكل تكون فيه السجعات متساوية في طولها، وغالبا ما تتركب من عبارتين أو ثلاث، وقد تكون العبارات متفقة في الوزن وحروف الروي، أو تكون الكلمتان الأخيرتان متفقتين في ذلك، وقد يحدث اختلاف الروي مع مراعاة الوزن أو عكس ذلك، كما ذكرنا من قبل.

2 ـ شكل تظهر فيه العبارة المسجوعة الثانية أطول من الأولى.

3 ـ شكل تكون فيه العبارة الثانية أقصر من الأولى.

4 ـ شكل تكون فيه العبارة الثانية أطول من الأولى، والثالثة أطول من الثانية، وهكذا، ويصطلح عليه "التركيب الهرمي"[15]

5 ـ شكل يتركب من عبارتين مسجعتين متساويتين أو متقاربتين في الطول، تليهما عبارة أطول منهما. ويمكن القول بأن هذا الشكل يقوم على عبارات مختلفة الأطوال.

هذه الأشكال هي تجليات متعدّدة لتداخل الأنظمة المذكورة، وفيما يغلب على بعضها أمر الاتفاق في الوزن والروي يقلّ ذلك في بعضها الآخر. مع العلم أن الوحدة الأساسية في قواعد السجع هي اللفظة وليس التفعيلة. تؤدي "السجعة" وظيفة "القافية" بل إن الزركشي (794=1392) عدّ القوافي فواصل لأنها تفصل آخر الكلام[16]. على أن ما تنطوي عليه القافية في الشعر من عيوب سببها اختلاف الحركات والإشباع والتوجيه لا يكون معيبا في "السجعة"[17] كما يقرر السيوطي (911=1505).

وحسب بلاشير فالوحدات السجعية التي تتكون من مجموعة متجانسة من العبارات المسجوعة، لا يشترط فيها التساوي، كما لا يشترط تساوي عدد عباراتها، فالعنصر المهم هو "السجعة" والتي هي بمثابة "القافية" ولهذا يرى أن السجع نثر موزون مقفى[18]. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فالتماثل بين العبارات المسجوعة في النثر والأبيات الشعرية في الشعر قائم. أما أدونيس فذهب إلى أن التطور الإيقاعي في الشعر الجاهلي اكتمل حينما حلّ شطران متوازيان وموزونان محل سجعتين متوازنتين[19].

تكتنز الصيغة السجعية، التي تتلاحق فيها الأفكار المبثوثة بانتظام في قوالب مرتبة، إمكانية تأثير كبيرة في المتلقّي الذي جاء في الأساس لتلقّي أفكار محدّدة، كما أنها مؤثّرة بالدرجة نفسها في أولئك الذين يدفعهم الفضول إلى معرفة أمر جديد. وعموماً، فالسجع أكثر الوسائل تأثيراً في وضع المتلقّي تحت طائلة منظومة من المعاني التي تتدافع فيها الأفكار بين الوضوح والمباشرة من جهة، والغموض والإيحاءات المتنوعة من جهة ثانية، وجرى توظيف هذه الصيغة لنشر التعاليم الدينية، والتنبوءات العبادية والاعتبارية، والوصايا، والحكم، ولعل أكثر النصوص التي استثمرت الإمكانات التأثيرية للأسلوب المسجوع هي النصوص الدينية، والحواشي الخاصة بها، وهذا يرجّح اقتران السجع بتلك النصوص، فالحاجة إلى إثارة الاهتمام بها فرضت ضرباً من الصيغ المعبّرة والمؤثّرة. يؤكد ذلك هيمنة شبه مطلقة لهذا الأسلوب في القرآن، فقد توصل ديفين ستيورات، في دراسة إحصائية مجهزة بالبيانات، إلى أن النسبة المئوية للآيات المسجوعة في القرآن تبلغ 85٪9 من مجموع آياته[20].

يعدّ السجع سمة ايقاعية أساسية من سمات النثر الجاهلي، وقوالب موزونة ملازمة له،

أفرزتها البنية الثقافية لذلك العصر، وبها كان يعرّف. وقد تطورت تلك القوالب إلى الأوزان الشعرية، فيما بعد. وهذا يعيدنا إلى تأكيدات ابن رشيق والنهشلي السابقة. يتطور شكل إيقاعي إلى شكل آخر تبعا لحاجات التعبير. لا يوجد شكل جاهز منذ البداية. الأشكال البدئية لا وجود لها في الأدب. الشكل النثري هو الأقدم، ومنه تطور الشكل الشعري. ولكن لماذا تراكم تراث من الذمّ والكراهية ضدّ السجع، وعدّ عيبا عند الجاهليين؟ يتصل الأمر بعيوب الجاهليين عامة، العيوب التي نظر إليها من زاوية دينية. نسب ذلك إلى الرسول، لارتباط النثر المسجوع بالكهانة، أي بالديانات السابقة على الإسلام. طُعنت المرويات النثرية حينما جرى ادراجها ضمن حوامل عقائد الجاهليين.

أثير جدل طويل ومتشعب حول موقف الرسول من السجع استناداً إلى تفسيرات متباينة لحديث نُسب إليه في هذا الموضوع، والحكاية التفسيرية التي تشكل الإطار الذي ينظّم الحديث تدور حول امرأتين اختصمتا فيما بينهما، فضربت إحداهما الأخرى، وكان أن أسقطت المضروبة جنيناً ذكراً كانت حبلى به، ثم توفيت، واختلف أهل المرأتين فيما بينهما إن كان يتوجّب على أهل المرأة القاتلة أن يدفعوا أيضاً ديّة الجنين، فرُفع الأمر إلى الرسول، فقضى بوجوب دفع ديّة الجنين. وهنا انبرى وليّ المرأة القاتلة معترضاً بقوله "أندّي مَنْ لا شرب ولا أكل، ولا صاح فاستهل، فمثل ذلك يطل". تتضارب الروايات في نص تعليق الرسول على اعتراضه المسجوع، ففي رواية قال له "أسجعاً كسجع الكهّان؟"[21]. وفي أخرى "أسجع كسجع الجاهلية؟"[22].

لا يعرف بالضبط السياق الذي ورد فيه قول الرسول، فمن الممكن أن اعتراض الرجل على حكمه أغضبه، لأنه عبّر عن ذلك الاعتراض بصيغة سجعية الأمر الذي دعا الرسول للتعليق بقول يؤدي أكثر من دلالة. ولا يرى أبو هلال العسكري وجهاً لذم السجع بإطلاق في كلام الرسول، فمقصده أن الرجل المعترض عل حكمه اتّبع أسلوباً متكلفاً في اعتراضه يماثل أساليب الكهّان، فالمذموم هو سجع الكهّان، وليس السجع بإطلاق، ولو كرهه الرسول لقال "أسجعاً؟" ثم سكت[23]. ويؤكد هذا المعنى القلقشندي بقوله إنه ليس ثمة دلالة على كراهية السجع في كلام الرسول، فما كره إنما هو وجه المشابهة بين كلام الرجل وسجع الكهّان، لما فيه من التكلّف والتعسّف[24].

فصّل ابن الأثير (637=1239) ذلك الأمر باستفاضة عارضا الحجج بكثير من التروّي "فإن قيل إن النبي قال لبعضهم منكرا عليه، وقد كلّمه بكلام مسجوع: أسجعا كسجع الكهّان. ولولا أن السجع مكروه لما أنكره النبي، فالجواب عن ذلك أنا نقول لو كره النبي السجع مطلقا، لقال: أسجعا؟ ثم سكت. وكان المعنى يدل على إنكار هذا الفعل لم كان. فلما قال: أسجعا كسجع الكهّان؟صار المعنى معلقا على أمر، وهو إنكار الفعل لِمَ كان على

هذا الوجه، فعُلم أنه إنما ذم من السجع ما كان مثل سجع الكهّان لا غير، وأنه لم يذم السجع على الإطلاق، وقد ورد في القرآن الكريم، وهو (=الرسول) قد نطق به في كثير من كلامه، حتى إنه غيّر الكلمة عن وجهها إتباعا لها بأخواتها من أجل السجع. . . طلبا للتوازن والسجع، وهذا مما يدلّك على فضيلة السجع. على أن هذا الحديث النبوي الذي يتضمن إنكار سجع الكهّان عندي فيه نظر، فإن الوهم يسبق إلى إنكاره. يقال فما سجع الكهّان الذي يتعلق الإنكار به، ونهى عنه رسول الله؟ والجواب عن ذلك: أن النهي لم يكن عن السجع نفسه، وإنما النهي عن حكم الكاهن الوارد باللفظ المسجوع"[25].

وهذا تخريج يوافق الحال الحقيقية لمسار الإفادة من السجع في القرآن، والحديث، والآداب النثرية عند العرب فيما بعد. على أنه يمكن تلمّس وجه الإكراه للسجع في كلام الرسول إذا أُخذت الرواية الثانية للحديث، أي ذم السجع بإطلاق. وعلى أية حال، فهذا ما انتهى إليه الأمر، فيما بعد. شاع أمر كره الرسول للسجع، بيد أنّ كل هذا ظل محصوراً في المظان، فالممارسة النبوية، ذاتها وجدت أنها بحاجة ماسة لهذا الأسلوب، ويكثر ذلك في أحاديثه، ومنها ما وقف عليه القدماء، مثل قوله "أيها الناس، أفشوا السلام، وأطعموا الطعام، وصلوا الأرحام، وصلّوا بالليل والناس نيام، تدخلوا الجنة بسلام". ويعلق أبو هلال العسكري على ذلك بقوله "كل هذا يؤذن بفضيلة التسجيع على شرط البراءة من التكلّف، والخلو من التعسف"[26].

وكان السجع القرآني أيضاً مثار جدل مماثل، وقد وجّهت قدسية القرآن ذلك الجدل توجيهاً محدّداً، وسعى البلاغيون والنقاد إلى تأويل الخصائص الأسلوبية القرآنية بما لا يجعلها مقترنة بمصطلح "السجع" وبه استبدلوا مصطلح "الفاصلة" تنزيهاً للكلام الإلهي على أن يتضمن سجعاً؛ لان السجع في اشتقاقه اللغوي متّصل بسجع الحمام، ورتّب على ذلك ضرورة تنزيه القرآن عن أن يشبّه أسلوبه بأصوات لا معنى لها، وهذا هو مذهب الرماني[27] والسيوطي[28].

ويصوغ البيهقي الأمر مجادلا بالشكل الآتي: إن قيل "السجع في كلام العرب كثير غير عديم ولا غريب، فكيف جعلتم ذلك علما للإعجاز؟ قيل: ليس شيء من هذا سجعا، وإنما هي فواصل تفصل بين الكلامين بحروف متشاكلة في المقاطع تعين على حسن إفهام المعاني، والفواصل بلاغة، والسجع عيب؛ ذلك أن الفواصل تابعة للمعاني، وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها، والسجع تكلّف، وليس فيه أكثر من تأليف أواخر الكلم على نمط، وهو مأخوذ من سجع الحمامة، وهو موالاتها الصوت على نمط لا يختلف، فمن شبّه الفواصل التابعة لمعاني الكلام المفيدة حسن الإفهام بالسجع الخالي عن المعنى المتتبع له المتكلّف على سبيل الاستكراه، فقد ذهب عن الصواب، وأخطأ مذهب القياس"[29]. فيما يخالف

ذلك أبو هلال العسكري بتأكيده أن النثر لا يخلو من الازدواج بما فيه القرآن، لأنه في نظمه خارج من كلام الخلق، وقد كثر الازدواج فيه حتى حصل في أوساط الآيات فضلاً عما تزاوج في الفواصل منه، ويضيف "إن جميع ما في القرآن مما يجري على التسجيع والازدواج، ولو استغنى كلام عن الازدواج لخالف في تمكين المعنى، وصفاء اللفظ، وتضمن الطلاوة والماء لما يجري مجراه من كلام الخلق"[30].

كان الموجّه الأساس لهذا الجدل هو تصور البلاغيين والنقاد الذين عالجوا هذا الموضوع بعدم وجود صلة للمشابهة بين الكلام الإلهي والبشري، الأمر الذي أفضى إلى ظهور تفسيرات متعددة للإعلاء من شأن الخطاب الإلهي في ميادين يعدّ ذلك الإعلاء فيها نوعاً من الإساءة الضمنية لذلك الخطاب، إذ ليس ثمة تعارض بين أسلوب التعبير ومصدره، فتوصيف الأسلوب القرآني يندرج في معاينة الخصائص الفنية فيه، وليس البحث في مصدره، وكون أكثر آيات القرآن مسجوعة لا ينهض دليلاً على التقليل من شأنه، بل يؤكد رسوخ هذا الأسلوب وهيمنته في العصر الجاهلي، بدلالة الإفادة الكبيرة منه في القرآن الذي يعدّ في نهاية المطاف خطاباً موجّهاً للتأثير في نفوس الناس بهدف تغيير عقائدهم القديمة. وجوه استثمار القرآن لإمكانات السجع كثيرة، وكلها ترجّح أهميته في سياق الأسلوب القرآني، أما ما شاع عن موقف الرسول منه، والتأويلات المختلفة حول ذلك، فيمكن إرجاعه إلى قضية أخرى، وهي أن الرسول وجد نفسه متماثلاً في التعبير مع كثير من أصحاب الأساليب الأدبية الشائعة آنذاك مثل: القصّاص، والكهنة، والشعراء، فهو شأنهم استثمر العناصر المهيمنة للأسلوب المعروف في عصره، إلا أنه وجد نفسه متعارضاً في رسالته الدينية معهم، الأمر الذي أستدعى بذل جهد كبير لأن يظهر مختلفاً عنهم في رؤيته، وتصوراته.

مهمة الرسول الساعية إلى إبراز التعارض الأسلوبي بينه والمسجّعين المخيّمين بقوتهم الاستثنائية على الذوق الثقافي الجاهلي كانت من أصعب المهام، فالسجع ترسّخ أسلوباً دينياً لا يمكن لرسالة دينية أن تتخطّى أمر الاستعانة به للتعريف بنفسها، ونشر تعاليمها والتأثير في أتباعها، فالذوق الأدبي ينجذب إلى الأسلوب الموقّع بسرعة، وبالنظر إلى أن الشعر كان يؤدي وظيفة تمثيل رؤيوية فردية للعالم، تمر عبر الموقف الذاتي للشاعر المتمركز على نفسه بالدرجة الأولى في انتخاب لحظات التدفق الشعوري الخاص به، فلا يعرض تمثيلا تفصيليا ومعمّقا للمرجعيات التاريخية والثقافية والدينية، اختار القرآن الأسلوب النثري المسجوع الذي تتكثّف فيه الرؤى بأسلوب موّقع صاخب، تتشابك فيه الصيغ السجعية كلها في سياق يتميز بالرفعة اللغوية، والسمو اللفظي، والمناخ السردي الذي تتقاطع فيه الحكايات، والأوصاف، والأحكام، وتتصاعد من وسطه وعود ونُذُر وعِبَر، تنتهي بفواصل قاطعة، ثم استعادات سردية متناثرة وخاطفة لأخبار الأوائل، وذلك قبل أن ينفتح الأسلوب القرآني في

المرحلة المدنية على المشاهد الملحمية الشاملة والتفصيلية في التمثيل السردي لخلفيات المجتمع الجاهلي، فصارت الجملة المسجوعة طويلة، وخالية من التوتّر الخاطف، والتدفّق اللفظي السريع، الذي يثبّت لدى المتلقي إحساسا مزدوجا بالترهيب والترغيب، كما كان الأمر في الحقبة المكية.

ثمة فكرة تتردّد، في خضم هذه السجالات التاريخية واللاهوتية والبلاغية: ينبغي محو المرويات السردية القديمة، إنها مدموغة بعصر الجهل إلى الأبد. لكي ننقطع عن الماضي يلزمنا اختزاله إلى ماض بغيض، ماضي الجاهليين يتجلّى في مروياتهم الأدبية والإخبارية، وفي وقائعهم وعقائدهم، كثير منها وصف بأنه مستكره، يلزم جبّه، ولكن هل يمكن قطع روافد الذاكرة؟ المرويات تتسلّل خفية إلى الأعماق السحيقة، يتعرّج طريقها، وتتكيّف، وتتحوّل، لتندرج في سياقات جديدة. لم نستوف أمر العلاقة بين السجع والعقائد الجاهلية المذمومة، وسنعود إلى الكهّانة، في هذا الفصل، لبيان الصلة بينهما، ولكن حان الوقت، للوقوف على أباطيل الجاهليين وأساطيرهم، لأن الحديث عنها سيقودنا إلى ذلك الهدف.

## 4. أساطير الأولين: أباطيل مذمومة.

أشرنا إلى أن كثيراً من المرويات السردية الجاهلية حُجبت خلف حاجزي القرآن والتدوين، وطُمست لأنها تحمل عقائد الجاهليين، وتتعارض مع الرؤية الدينية من جهة، ومع المؤسسة الدينية التي وجّهت التدوين إلى الاهتمام بما لا يتعارض وجملة القيم الأخلاقية والروحية التي جاء بها الإسلام، أو اندمجت في سياق النصوص الدينية، وعرفت بـ"أساطير الأولين". تلك الأساطير، هي لبّ المرويات السردية التي سادت في ذلك العصر، وهي الأساطير التي أُسقطت من مسار التاريخ الثقافي، وجاء القرآن على ذكر نُبذ منها في سياق الذم والانتقاص، وبغض النظر عن الإطار الدلالي الذي تترتب فيه معاني "أساطير الأولين" في سياق الخطاب القرآني، والذي غالباً ما يوجّه المعنى ليشمل المرويات الدينية المغرقة في القدم، فإن الأمر الذي ينبغي ذكره: أن ذلك الإطار حُدّد في عصر التدوين، وظهور المعجمات. ومن الطبيعي أن تتمدّد دلالة المصطلح لتشمل العصر الذي استقرت فيه دلالته وثُبّتت، بما في ذلك المرويات التي استثمرت الحوادث التاريخية والدينية، والصراعات القبلية، والوقائع المشهورة، وما تحيل عليه دلالة المصطلح ينصرف إلى تلك المرويات التي ذمها الإسلام ووصفها بـ"الأباطيل" أو ما كان يعرف بـ"أوابد العرب" التي يقول القلقشندي بأنها "أمور كانت العرب عليها في الجاهلية، وبعضها يجري مجرى الديانات، وبعضها يجري مجرى الاصطلاحات والعادات، وبعضها يجري مجرى الخرافات، وجاء الإسلام بإبطالها"[31].

أشار القرآن إلى "أساطير الأولين" في تسع سور مكية، في ذروة الصراع مع الموروث الجاهلي، وقبل أن يُعترف بالإسلام دينا جديدا، قال تعالى "يقول الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأولين ـ 25 ـ الأنعام" . وقال "وإذا تتلى عليهم آياتنا قالوا قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا إن هذا إلاّ أساطير الأولين ـ 31 ـ الأنفال" . وقال "وإذا قيل لهم ماذا أنزل ربكم قالوا أساطير الأولين ـ 24 ـ النحل" . ثم قال "لقد وعدنا نحن وآباؤنا من قبل إن هذا إلا أساطير الأولين ـ 83 ـ المؤمنون" . وقال "وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تُملى عليه بكرة وأصيلا ـ 5 ـ الفرقان" . وقال "لقد وعدنا هذا نحن وآباؤنا من قبل إن هذا إلاّ أساطير الأولين ـ 68 ـ النمل" . وقال "فيقول ما هذا إلا أساطير الأولين ـ 17 ـ الأحقاف" . وقال "إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين ـ 15 ـ القلم" .

وأخيراً، قال تعالى "إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين ـ 13 ـ المطففين" . تمركزت دلالة "أساطير الأولين" حيثما وردت في سياق الخطاب القرآني، حول معنى محدد، هو، كما يقول الطبرسي "أحاديث الأولين، وأخبارهم الكاذبة التي سطّروها، وليس لها حقيقة، وأباطيلهم، وأسمارهم التي كُتبت للإطراف والتسلية"[32] . حيثما يرد ذكر لأساطير الأولين يرتسم أفق الذم، إنها أباطيل ينبغي محوها.

تشكّل التصورات الدينية، التي نُبذت وأُبطلت، جوهر تلك المرويات السردية، فالأسطورة تتميز باللّب الديني لها، وروايتها حسب إريك فروم: نوع من التعبير الرمزي عن المعنى العميق الذي تنطوي عليه، المعنى الذي يتكون من ذكريات ثمينه تعود إلى أزمنة سحيقة القدم[33] . أُسقط معظم تلك المرويات وأُبطل؛ لأنه الحوامل الخطابية للمعتقدات الروحية والذهنية الجاهلية التي جبّها الإسلام، وأُدرج الموافق منه في تضاعيف النصوص الدينية، ثم بُعثت صور منه في القرون اللاحقة، فوجدت لها مكاناً في التواريخ، والتفاسير، وكتب الأدب، كـ"الإسرائيليات" و"أيام العرب" وكُيّفت بحيث لا تتعارض مع الرسالة الدينية، الأمر الذي يكشف قدرة المرويات على الاندماج، وإعادة إنتاج ذاتها تبعاً لتغير البني الثقافية التي تحتضنها. وتكشف الصور الجديدة لتلك المرويات السردية عن أشكال التماثل المعقّدة بين التمظهرات الحكائية الجديدة وأصولها، وتؤكد أنها كمنت في اللاوعي الجمعي، وبُعثت في ظروف مختلفة عمّا كانت عليه في المحاضن الثقافية والدينية التي ظهرت فيها في العصر الجاهلي.

ومن بين أغنى ما يمكن أن يعبر عن القيم النفسية اللاشعورية التي تستلهمها الآداب السردية، وتشكّل منها موضوعات أدبية زاخرة بالدلالات، لم تصلّ إلا شذرات متناثرة من الخطب، ونثر الكهّان، والوصايا، والأمثال، وغير ذلك مما لا يحتمل إمكانية الاستبطان العميق للذات الإنسانية، لأن خصائصه النوعية لا توفر له مجال التعبير متعدّد المستويات

والإيحاءات عن البطانة اللاواعية للمجتمع القديم، فيما اسقط الأكثر أهمية، فيما نحسب، لأنه كان الحامل الخطابي للعقائد الجاهلية التي أبطلها الإسلام.

تعرّض ستيتكيفيتش لهذا الموضوع، فذهب إلى أن معرفة العرب لم تتعزّز بماضيهم الجماعي، ومنه الأدبي، بموقف مذهبي ملموس، لا تاريخي، مضاد للأسطورة، يحيل المواد الأسطورية إلى وظائف حكائية و"تلقينية". بل استولت جدية العقيدة اللاهوتية الصارمة وجهامتها بالزحف الراكد، الذي يكاد يكون محيراً في جموحه، طوال ما يزيد على ألف من السنين. ونجحت هذه الصرامة منذ اللحظة القرآنية الأولى في قمعها أو طيها في طبقات ما تحت الشعور الانعزالية على نحو فريد، ذلك الجزء من "الذات" الثقافة العربية المضادة للعقيدة، التي كان من شأنها في ظروف أقل صرامة وتزمتا، أن تقوّي من انسياق تلك الثقافة إلى أسطرة ذاتها من جديد، وإدراك شروط مواءمتها للميثولوجيا، ومن هذه الناحية، فالأكثر تثبيطا من حالات القمع والاستنكار التي تولدت عن الجهاز المذهبي الذي شكّل نفسه حول النص العربي المقدس المنبثق حديثا، والذي أفلح في تشكيل شفرته الثقافية الخاصة بسرعة، هو أن الشفرة الجديدة اختارت أكثر المواد الأصلية المحددة تحديدا مركزيا من الشفرة القديمة، وبدأت هذه العلمية بالمواجهة مع القيم التي تكتنفها اللغة نفسها، وأعني بها الكلمات والمفاهيم التي تشكل المفاتيح الثقافية المتعددة للأخلاق البدوية القديمة، التي كان نظام قيمها الشامل قد وجد طريقه إلى قلب الأخلاق والشفرة الجديدة، سواء بقلب معانيها الأصلية، أو من خلال تبنّي موقف انتقائي منها، أو امتصاصها بالكامل.

وانتهى ستيتكيفيتش إلى القول بأن ذاكرة العرب عن الماضي أثبتت أنها لم تخضع بالتمام والكمال للقانون الجديد، ولم تخضع لما يقع عليه اختيار القانون الجديد. بل إن بعض المواد الأسطورية أفلتت من صرامة القانون الجديد في الأقل من حيث التأثير، إذ ظل من الممكن الحديث عن أشياء مثقلة بالاحتمالات من حقب سالفة، أشياء بقيت عائمة في الذاكرة العربية الجمعية دون أن يلحقها دائما ما يميزها عن أصلها وملكيتها الجماعية. وهذا ما حصل مع الركام الأسطوري السردي الذي اقترن بالكتاب العبراني، أو بالمصادر الأكثر إبهاما التي تغذّت على الكتاب العبراني سرديا وخياليا مثل قصة الطوفان، وقصة يوسف، وقصص سليمان وبلقيس، وبقايا أو قدحات سردية وأسطورية أقل تبلورا ربما يُلمّح لها تلميحا، وقد حرصت هذه القصص، من خلال اقتضابها تحديدا، إن لم تحرص من خلال عدم اكتمالها، على تذكيرنا بأن الذاكرة الجمعية العربية، باعتكافها خارج نصها، لابد أن تستعيد أكثر مما حرصت أو أتيح لها أن تعيد روايته، ففي "النص" نفسه عاشت الأسطورة العربية في الأغلب في الأصداء، وعلى الأصداء[34].

كانت المرويات السردية الجاهلية مملوءة بالتأملات الدينية، وقد عرّضت لإكراهات واضحة، فاشتراط دعم النبوة وخدمتها، بوساطة التنبوء بظهور الرسول، أمر نجده واضحا في الخطب، ونثر الكهّان، وبالتحديد في أبرز النماذج المعروفة، أما مضامين الوصايا، والأمثال، فهي تندرج في المقاصد الاعتبارية التي قصد الإسلام إلى إرسائها. موافقة المرويات السردية الجاهلية للموجهات الدينية الإسلامية لا تعود إلى أصول تلك المرويات إنما إلى إكراهات الرواية، ونخلص، قبل الانصراف إلى ضروب المرويات السردية الجاهلية إلى ضرورة التأكيد على أن إذعان تلك المرويات لشروط الدين أو المغزى الديني، في مضامينها وأساليبها، وهو إذعان مزدوج فرضته الرواية لأن أمرها ترتّب في ظروف تاريخية لا يمكن لها إلا أن تمتثل لتلك الشروط، وفرضتها السمة الدينية العامة، وعلى وجه التحديد السمات الاعتبارية التي لا تتعارض في جوهرها مع القيم الإسلامية. وفي جميع الأحوال ينبغي على البحث النقدي ألاّ يقع أسير الفكرة اللاهوتية القائلة بالولادة الكاملة والنهائية للنصوص الدينية، فهي منغرسة عميقا في تاريخ المجتمعات التي تظهر فيها، وقطعها عن سياقاتها التاريخية يفرغها من أهميتها الفعلية، ويجرّدها عن بعدها الوظيفي، ويشحنها بقوة متعالية لا تفيد إلاّ في السجال الذي هو من شواغل علم الكلام واللاهوتيات، وليس من شأن الدراسات النقدية الحفرية.

## 5. المرويات الجاهلية: حضور النبوءة والحكاية التفسيرية.

في الوقت الذي سننصرف فيه إلى النظر في المرويات السردية الجاهلية التي حملتها مظان الأدب العربي القديم، فإننا نرغب في إيضاح الإطار الذي سنعالجها ضمنه، فمن منظورنا النقدي نرى بأن كل تلك المرويات، تندرج، من ناحية فنية، في إطار سردي محكم قوامه حكاية تفسيرية تؤطّر النصوص، وتدرجها ضمن القالب السردي الذي يحدّد النص، وظروف إنتاجه، ولا يمكن لذلك النص أن يكتسب دلالته من دون ذلك الإطار السردي، وداخل إطار الحكاية التفسيرية تترتّب السمات المميزة للنصوص، بما فيها السمات النوعية الشاحبة، فلم تكن المرويات بلغت رتبة النوع، إنها مزيج متداخل من النصوص ذات السمات السردية، سواء أكانت خطبا أم نثر كهّان أم وصايا أم منافرات أم حكايات مَثَليّة. ويتمحور المركز الدلالي للنصوص حول فكرة النبوءة إلى تضفي قيمة على النصوص، وتمنحها شرعية الاندراج في سياق النصوص التي قَبِلَها الإسلام، وحملتها المصادر، وصارت جزءا من الذاكرة الثقافية، فيما بعد. وفي جميع الأحوال لا يمكن فصل المرويات السردية الجاهلية عن سياقاتها الثقافية، فالحكايات التفسيرية تجهز النصوص بخلفياتها، وظروف انتاجها، وتلقيها.

### 5 ـ 1. الخطابة.

كانت الخطابة تتداخل مع القص إلى وقت متأخر، ففي مدونات تعود إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين، كمدونات الجاحظ، يقوم الخطيب والقاص بالمهمة نفسها، وبظهور الإسلام أضيفت مهمة التذكير. والتلازم بين الخطيب، والقاص، والمذكّر، لا ينفصم في الثقافة العربية القديمة. شخص واحد يقوم بالدور نفسه في كثير من الأحوال، مرّة يخطب، ومرّة يقص، ومرّة يعظ، وفي معظم الحالات تندمج كل هذه الوظائف في موقف واحد، وفي نص واحد، وفي مناسبة واحدة. كبار القصاص إنما هم خطباء ومذكّرون، وكلما عدنا إلى الوراء تبين لنا التلازم الكامل بين الخطابة والقص. في التعريفات المدرسية المقنّنة، يرد مثل هذا التعريف للقطع النثرية الخطابية: هي ضرب من الكلام البليغ، يلقيه رجل عظيم نابه الشأن في جمع من الناس، وأهم ما تقتضيه الإقناع، وأصولها ثلاثة: إيجاد المعاني الجديرة بالإقناع من الأدلة والآداب، والتنسيق على نظام واحد من إحكام الربط والترتيب، والتعبير الذي يراعى فيه حالة السامع[35]. تزدهر الخطابة في الثقافات الشفوية عادة، وعند الحاجة إلى مخاطبة الآخرين ووعظهم، حيث يلزم التراسل اللفظي المباشر.

قرّر القلقشندي أن منثور الخطب عند العرب أكثر بكثير من الشعر، إلا أنه لم يحفظ، ويعزو ذلك إلى أن الخطيب إنما كان يخطب في المقام الذي يقوم فيه مشافهة الملوك، أو الإصلاح بين العشائر، أو النكاح، فإذا انقضى المقام حفظه من حفظه، ونسيه من نسيه. ولكنه سرعان ما يبدى تحفظاً على ذلك، فيرجع ندرتها إلى أنه لم يتعاطها إلا القليل النادر من الفصحاء المصاقع، فلذلك عزّ حفظها، وقل عنهم نقلها[36]. ومهما كان الأمر فإن ما علق منها في ذاكرة الرواة قليل جدا، ورد ضمن سياقات غير متجانسة، ومتقطّعة. وللخطابة شروط لابد من مراعاتها منها جهارة الصوت، وعدم المبالغة في التلحين والإنشاء، لأنها من أسس حلاوة النغمة، وهى غير مستحبة في هذا المقام، ولابد أن يكون الصوت جهيرا، والخطيب مقداماً لحظة مواجهة الجمهور، وينبغي عليه ألاّ ينقاد لقوة البديهة وقت الارتجال، ولا يغرّه انقياد القول له في بعض الأحوال، فإعمال الفكر والروية أمر مهم. بيد أنه ينبغي أن يكون إعمالا غير متكلف، وكأنه من نتاج البديهة[37]. لسنا معنيين كثيرا بالتعريفات المدرسية لفن الخطابة، فالموضوع الجدير بالاستثمار هو السياقات الثقافية والدينية لما روي منها، والأطر الحكائية التي وردت فيها، ثم الوظيفة التمثيلية التي تقوم بها، وكل هذا يغذّي هذه النصوص بأهميتها الخاصة باعتبارها من مرويات تلك الفترة.

للتعرّف إلى جانب من طقوس الخطابة وتقاليدها، نورد خبراً خاصاً بـ"سحبان وائل" أشهر الخطباء العرب الذي يضرب المثل بفصاحته، وعلى الرغم من أن الواقعة متأخرة بضعة عقود عن العصر الذي نحن بصدده، فسحبان وائل نفسه أدرك الجاهلية، ومات نحو

منتصف القرن الهجري الأول. ويلقي الخبر الضوء على أبرز تقاليد الخطابة التي يبدو أنها كانت تراعى بإجلال من الخطباء المعروفين قاطبة، وخطبته مسيجة بإطار سردي، يهدف إلى تعميق دلالاتها، وهذا الإطار عبارة عن حكاية تفسيرية تصور السياق الذي انبثقت من داخله الخطبة، وفيه قَدِم سحبان إلى مجلس معاوية، فطلب إليه أن يخطب فقال "انظروا لي عصا تقوّم أودي" فقالوا "وما تصنع بها، وأنت بحضرة أمير المؤمنين؟" قال "ما كان يصنع بها موسى، وهو يخاطب ربه، وعصاه في يده" فضحك معاوية، وقال "هاتوا عصاه" فأخذها، ثم قام، فتكلّم من صلاة الظهر إلى أن قامت صلاة العصر، ما تنحنح، ولا سعل، ولا توقف، ولا ابتدأ في معنى فخرج منه، وقد أبقى عليه شيء، فما زالت تلك حالته حتى أشار معاوية بيده، فأشار إليه سحبان ألاّ تقطع عليّ كلامي، فقال معاوية "الصلاة" فقال "هي أمامك، ونحن في صلاة وتحميد، ووعد ووعيد" فقال معاوية "أنت أخطب العرب" فقال سحبان "والعجم، والإنس، والجن"[38].

يلاحظ أن الإطار السردي يستأثر بكل شيء، فيخنق الخطبة نفسها، بل إنه يحول دونها، لكنه في الوقت نفسه يضفي عليها قيمة رفيعة، فلا حضور أمير المؤمنين، ولا موعد الصلاة، يوقفان خطبته، لكنها خطبة مضمرة تحيل الحكاية التفسيرية عليها، من دون أن تسمح لها بالظهور، وهذه الاستراتيجية التي تلعب على ثنائية الغياب والحضور للنص، تقدّم سلسلة من الأدلة على قدرة الخطيب، ومهارته، وصبره، وتعمّقه في الدين، ثم المساواة الجريئة بين نص بشري، وطقس ديني، فكما تغيب الخطبة، تغيب هيبة أمير المؤمنين، ويكاد الزمن يتوقف في ظل رهبة الخطيب وحضوره، وتنعدم أهمية الصلاة، وهي فريضة، وهذه السلسلة المترابطة من العلاقات الخارجية تضفي قيمة كبيرة على خطبة، ظهرت بمعناها، وغابت بمبناها، فبوّأت صاحبها موقعا رفيعا، فأصبح أخطب العرب والعجم، بل الإنس، والجن.

اختصت الخطب الجاهلية بالحثّ على الصلاح، والتحضيض على التبار، والتعاطف ورفض التباغض والتقاطع، وصلة الرحم، ورعاية الذمم[39] وهى الموضوعات ذاتها التي دعا إليها الإسلام، وتعوم الخطب وسط هذه الشبكة الدلالية ذات النزعة الوعظية الدينية، والوقوف على أبرز خطباء الجاهلية، وهو قسّ بن ساعدة الأيادي، يكشف جملة من الأهداف التي تحققها الخطبة، والأكثر من ذلك، فإنّ شخصية هذا الخطيب والأخبار حوله، ومضمون خطبته التي سنوردها بعد قليل تبيّن لنا الإسقاط السحري للذهنية الشفوية، وهى تعيد إنتاج المرويات دون مراعاة لشروط الرؤية التاريخية بحيث تدمج شذرات من الوقائع في سياق أسطوري متخيل يصعب التثبّت منه، وكل ذلك متصل بوظيفة الحكاية التفسيرية.

يكشف قسّ بن ساعدة طبيعة الصورة التنبؤية التي ركبّت له ولغيره من خطباء الجاهلية، بما يجعل الخطبة تنخرط في خدمة الدين مباشرة، فإذا أخذنا في الحسبان إسناد رواية أشهر خطبه إلى الرسول، فانّ البعد الاعتباري لهذه الشخصية، وللخطبة نفسها، يصبح غاية في التأثير والأهمية. يعبرّ الجاحظ عن جملة هذه الأفكار بقوله: إن قسّاً له ولقومه فضيلة ليست لأحد من العرب؛ لأن الرسول روى كلامه وموقفه على جَمَله بعكاظ (=نذكّر هنا بما سيرويه الرسول، فيما بعد، من أحاديث تميم الداري، حيث يروي المتبوع عن التابع) وعجب من حسن كلامه، وأظهر تصويبه، وهذا إسناد تعجز عنه الأماني، وتنقطع دونه الآمال، وإنما وفقّ الله ذلك الكلام لقسّ لاحتجاجه للتوحيد، ولإظهاره الإخلاص، وإيمانه بالبعث، ومن ثم كان قسّ خطيب العرب قاطبة[40]. قيمة خطبة قسّ تنبثق من سلسلة من الخصائص اللاحقة بها، وليس الكامنة فيها، فراويها هو الرسول، الذي تفضّل بإسنادها، واستحسنها، وذلك أمر تعجز عنه كل الأماني، كما أنها وافقت روح الدين الذي جاء به الرسول، فأقرّت بالتوحيد، وبالبعث، ولهذا أصبح قسّ خطيب العرب قاطبة.

ركّبت الحكاية التفسيرية صورة خيالية لقسّ بن ساعدة، ففي رواية منسوبة للجارود أنه عمّر ستمئة سنة، وعند السجستاني عمّر ثلاثمئة وثمانين سنة، وعند المرزبانى ستمئة سنة، وقيل إنه كان من أسباط العرب، أدرك من الحواريين سمعان، وكان أسقف نجران، وهو أول من تألّه من العرب، أي تعبّد، وأوّل من آمن بالبعث من أهل الجاهلية، وإليه تعزى التقاليد المتوارثة في الخطابة العربية، فهو أول من توكّأ على عصا، وأول من قال "أما بعد". ويرجّح أنه توفى مطلع القرن السابع الميلادي[41]. تشحن كل هذه الميزات صورته في الذهن بشتىّ القوى الخارقة، وتسوّغ ظهوره على غيره من الخطباء، وتضفي عليه موقعاً تبجيلياً نادراً. وتتفق جميع المصادر على أن الرسول شهد خطبته في سوق عكاظ، ورواها عنه، وتتضارب الروايات فيما بينها حسب المصادر في ترتيب فقرات الخطبة، وتورد بعضها أطرافاً فيما تهملها أخرى، وهو أمر يطرّد في المرويات السردية الشفوية، بما فيها هذه الخطبة المسندة إلى الرسول. ويلزمنا سياق البحث أن نورد الخطبة داخل الإطار الذي رويت فيه.

قدم إلى الرسول وفد قبيلة أياد (=وفى رواية أخرى وفد قبيلة عبد القيس، وفي أخرى وفد بكر بن وائل) فسألهم عن قس بن ساعدة، فاخبروه أنه هلك، فترحّم عليه قائلاً "كأنني أنظر إليه بسوق عكاظ على جمل أحمر (=وفى رواية أورق) وهو يقول: أيها الناس، اجتمعوا واسمعوا وعوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت، أما بعد: فإنّ في السماء لخبرا، وإنّ في الأرض لعبرا، نجوم تمور، وبحار تغور، وسقف مرفوع، ومهاد موضوع. أقسم قسّ بالله قسماً، لا حانثاً فيه ولا آثماً. إنّ لله ديناً هو أرضى من دين انتم عليه. ما لي أراهم يذهبون ولا يرجعون، أرضوا بالمقام فأقاموا أم تركوا فناموا؟ سبيل

مؤتلف وعمل مختلف (=يقع اضطراب كبير في روايات هذا المتن باختلافها). وقال أبياتاً لا أحفظها، فقام أبو بكر (=وفي رواية غيره) فقال: أنا احفظها يا رسول الله، فقال:

في الذاهبين الأولين ... من القرون لنا بصائر
لما رأيت مواردا ... للموت ليس لها مصادر
ورأيت قومي نحوها ... تمضي الأواخر والأوائل
لا يرجع الماضي ولا ... يبقى من الباقين غابر

(=يقع اضطراب واختلاف في رواية الأبيات، وبعض المصادر تضيف البيت الآتي:

أيقنت أني لا محالة ... حيث صار القوم صائر

فقال رسول الله "رحم الله قسّاً، إني لأرجو أن يبعثه الله أمة واحدة"[42]. وتورد بعض المصادر قوله بصيغة أخرى "يعرض هذا الكلام يوم القيامة على قسّ بن ساعدة، فإن كان قاله لله، فهو من أهل الجنة"[43].

قبل أن نمضي في تحليل القيمة المضمونية للخطبة، وعلاقتها التنبؤية بالرسول، يلزمنا تعزيز كلّ من وظيفة الحكاية التفسيرية، واختلاف روايات النص، لنضيء إمكانية التلاعب بالنصوص، حتى لو عدّت من النصوص المؤسّسة في مجالها، ونستعين بابن كثير الذي يورد خبرا عن الخطبة ذاتها يكشف عمق الاختلافات فيما نسب لقسّ، سواء في متن الخطبة، أو سلسلة الإسناد التي أوصلت الخبر. ويشير، في أكثر من مكان، إلى تضارب الأسانيد وغرابتها، وذلك يبرهن على أن المرويات الشفوية كانت تتعرض للتغيير طبقا للسياقات الثقافية التي تروى فيها، إلى درجة تكاد أحيانا تنقطع فيها عن أصولها الأولى.

ورد على لسان الجارود بن المعلّى، حينما سأله الرسول عن قسّ بن ساعدة، الآتي "فداك أبي وأمي، كلنا نعرفه، وإني بينهم لعالم بخبره، واقف على أمره. كان قسّ يا رسول الله سبطاً من أسباط العرب، عمّر ستمئة سنة، تقفّر منها خمسة أعمار في البراري والقفار، يضج بالتسبيح على أمثال المسيح، لا يقرّه قرار، ولا تكنّه دار، ولا يستمتع به جار. كان يلبس الامساح (=الأثواب الدائرة) ويفوق السياح، ولا يفتر من رهبانيته، يتحسّى في سياحته بيض النعام، ويأنس بالهوام (= الوحوش) ويستمتع بالظلام، يبصر فيعتبر، ويفكّر فيختبر، فصار لذلك واحداً تضرب بحكمته الأمثال، وتكشف به الأهوال. أدرك رأس الحواريين سمعان، وهو أول رجل تألّه من العرب ووّحد، وأقّر وتعبّد، وأيقن بالبعث والحساب، وحذر سوء المآب، وأمر بالعمل قبل الفوت، ووعظ بالموت وسلم بالقضاء على السخط والرضا، وزار القبور، وذكر النشور (=البعث) وندب بالأشعار، وفكّر في الأقدار، وأنبأ عن السماء والنماء، وذكر النجوم وكشف الماء، ووصف البحار، وعرف الآثار، وخطب راكباً، ووعظ دائباً، وحذّر من الكرب، ومن شدة الغضب، ورسّل الرسائل،

وذكر كل هائل، وأرغم في خطبه، وبيّن في كتبه، وخوّف الدّهر، وحذّر الأزر (=القوة) وعظّم الأمر، وجنّب الكفر، وشوّق إلى الحنيفية، ودعا إلى اللاهوتية، وهو القائل يوم عكاظ: شرق وغرب، ويتم وحزب، وسلم وحرب، ويابس ورطب، وأجاج (=مالح) وعذب، شموس وأقمار، ورياح وأمطار، ليل ونهار، وإناث وذكور، برار وبحور، وحب نبات، وآباء وأمهات، وجمع وأشنات، وآيات في أثرها آيات، ونور وظلام، ويسر وإعدام، ورب أصنام، لقد ضل الأنام، نشوّ مولود، ووأد مفقود، وتربية محصود، وفقير وغني، ومحسن ومسيء، تباً لأرباب الغفلة، ليصلحنّ العامل عمله، وليفقد الآمل أمله كلا بل هو آله واحد، ليس بمولود ولا والد، أعاد وأبدى، وأمات وأحيا، خلق الذكر والأنثى، ربّ الآخرة والأولى. أما بعد، فيا معشر أياد، أين ثمود وعاد؟ وأين الآباء والأجداد؟ وأين العليل والعواد؟ كل له معاد، يقسم قسّ برب العباد، وساطح المهاد، لتحشرنّ على انفراد، في يوم التناد، إذا نفخ في الصور، ونقر في الناقور، وأشرقت الأرض، ووعظ والواعظ، فانتبذ القانط، وأبصر اللاحظ، فويل لمن صرف عن الحق الأشهر، والنور والأزهر، والعرض الأكبر في يوم الفصل، وميزان العدل، إذا حكم القدير، وشهد النذير، وبعد النصير، وظهر التقصير، ففريق من الجنة وفريق في السعير"[44].

وبغض النظر عن النفس الديني العميق، والتضمين القرآني ـ وسوف يستأثر باهتمامنا بعد قليل ـ فالنص مختلف بكليته عما جاء في رواية الرسول للخطبة التي أوردناها قبل قليل، وهذا سيفضي بنا إلى السمة السردية للخطبة، إذ تنظّم الحكاية التفسيرية النص على نحو يجعله يرسل إشارات كثيرة، منها ما له علاقة مباشرة بمتن النص، ومنها ماله علاقة بالإطار الحكائي الذي يرتب المتن، ذلك الإطار هو الذي أضفى على الخطبة قيمتها الرمزية والتاريخية، وهو أمر انعكس في تقدير قيمتها الأدبية، فكون الرسول هو الذي روى خطبة قسّ له أكثر من دلالة، ومن أبرزها أنه اختارها من بين كثير من مثيلاتها الجاهليات، لأنها تتصل في نسيجها الداخلي بالروح الديني والوعظي ذي النكهة التوعدّية الترهيبية التي نجد أخصب تجلياتها في القرآن والحديث، ويردف بذلك قوة التصريح بالنبوءة التي مدارها ظهور دين أرضى للجاهليين مما هم عليه.

القراءة الدلالية للخطبة، تجد نفسها بازاء نص خرم في كثير من أجزائه، لأن العبارات الموجزة تتناثر وتتشظى في كل اتجاه، دون أن يتشكّل سياق دلالي مشبع بالمعاني التي توجب المخاطبة الشفاهية حضورها، وهى التوسع والتهيؤ، واستخلاص المقاصد والعبر، وعلى نقيض ذلك فانّ الومضات التعجبّية، والتكثيف والاقتصاد اللفظي يخلق ترقّباً دون أن يراعي تفريغ شحنة السؤال الذي يجد الملتقّى نفسه يفكر فيه، وهو يجد دلالات متتابعة تحيله على الظواهر الطبيعية بوصفها أمارات على الفناء والهلاك. وعلى الرغم من أن كل

هذا قد يفهم على أنه امتياز أسلوبي قوامه التراصف اللفظي المحكم، ومجانبة الحشو والإطناب، ووضوح المقصد بالإشارة إليه مباشرة، فإنّ رواية الخطبة، بوصفها مأثرة جعلت الرسول يستدعيها بعد مرور زمن طويل عليها، يرجّح، بدلالة اختلاف رواياتها، مقدار الطمس الذي تعرضت له رغم الإطار المحكم الذي يؤطرها. لنتذكّر بأن الحكاية الإطارية أكدت مرة أخرى موقف الرسول المعروف من الشعر حينما امتنع عن رواية الجزء الشعري في الخطبة، فناب عنه أبو بكر الصديق.

لعل أكثر ما يلفت النظر موافقة النص المثيرة للنسيج اللفظي والدلالي القرآني، فالفقرات المرسلة القصيرة التي تغلق بالأسجاع المحكمة، والكثافة والإيجاز، ورنين الألفاظ، كل ذلك يماثل الأسلوب القرآني، أما محتوى ذلك التعبير الذي يستعين بالمثل والظواهر الكونية وسؤال المصير، والأهم من ذلك الإشارات التنبؤية، فهي تطابق المنحى العام للخطاب القرآني. وهنا نجد أكثر من صلة تربط هذه الخطبة وغيرها من الخطب الجاهلية بالروح الديني الذي كانت تمور به تلك الحقبة. ومن الطبيعي أن تفسر كل هذه الأسباب الدوافع غير المباشرة لرواتها، فضلاً عن السبب المباشر الذي يمثله وفد أياد أو عبد قيس أو بكر بن وائل. على أننا نذكر هذا، لأنه يتصل بهذه الخطبة، أما سيادة الروح الديني التنبؤى الذي تحتشد فيه إشارات الترهيب فإنها شائعة عموما في المرويات الجاهلية.

إلى جانب خطبة قس نجد خطبا تماثلها في أهم مكوناتها اللفظية والدلالية والبنائية، منها خطبة منسوبة إلى كعب بن لؤي الجد السابع للرسول الذي يفترض أنه عاش في زمن أسبق بكثير من الزمن الذي عاش فيه قس، وتفصل بين موته ومبعث الرسول، كما يقول ابن كثير، خمسمئة وستون سنة. نورد فيما يأتي الشذرات المتبقية منها "اسمعوا وعوا، وتعلّموا تعلموا، وتفهّموا تفهموا، ليل ساج، ونهار داج، والأرض مهاد، والجبال أوتاد، والأولون كالآخرين، كل ذلك إلى بلاء، فصلوا أرحامكم، وأصلحوا أموالكم، فهل رأيتم مَن هلك رجع، أو ميتا نشر، الدار أمامكم، والظن خلاف ما تقولون، زينوا حرمكم وعظموه، وتمسّكوا به ولا تفارقوه، فسيأتي له نبأ عظيم، وسيخرج منه نبي كريم. ثم قال:

نهار وليل واختلاف حوادث ... سواء علينا حلوها ومريرها
يؤوبان بالأحداث حتى تأوّبا ... وبالنِعَم الضافي علينا ستورها
صروف وأنباء تقلّب أهلها ... لها عقد ما يستحيل مريرها
على غفلة يأتي النبي محمد ... فيخبر أخبارا صدوقا خبيرها[45]

الوضع في هذه الخطبة لا غبار عليه، سواء بالألفاظ القرآنية التي تتردد في تضاعيفها بوضوح ظاهر، أم بالإشارة المباشرة إلى الرسول باسمه، أو بالاضطراب البيّن فيها، فهي تحذو خطبة قس في الافتتاح والتضمين والتمثيل والقصد والنبوءة. الرواية الشفوية، والمناخ

الديني، ألحقا كثيرا من الإضافات إلى أصول الخطب الجاهلية، وأقصيا كثيرا منها في الوقت نفسه. ولعل أبرز الإضافات تتمثل في تضمّن النبوءة بظهور الرسول، ويبدو أن هذا الجانب هو الذي أعلى من قيمة هذه المرويات. النبوءة مكوّن أساس في الخطب الجاهلية، من ذلك خطبة منسوبة إلى أبي طالب، قالها حين خطب الرسول خديجة، وفيها قدّم وصفا لسلسلة نسب محمد وموقعه في قومه وأفضاله وعدله، وختم خطبته قائلا "وله نبأ عظيم وخبر شائع[46]. ويطّرد أمر التنبؤ، والتدشين لظهور الإسلام لدى خطباء آخرين، نقف على أبرزهم: أكثم بن صيفي الذي تصفه المصادر بأنه أبلغ الخطباء في الجاهلية وأحكمهم، وضُرب المثل بفصاحته، وحجّته، ورأيه السديد؛ لأسباب لا تبتعد عمّا كنا أشرنا إليه، حينما وقفنا على الدوافع التي تقف وراء إضفاء قيمة استثنائية على بعض الخطب.

كان أكثم بن صيفي من المعمّرين، ويبدو أنه في آخر عمره أدرك البعثة النبوية فأرسل ابنه "حبيشا" إلى الرسول يستفهم منه جلية الأمر، فأتاه بخبر البعثة، فما كان منه إلاّ أن جمع قومه بني تميم، ووقف فيهم خطيبا، قائلا "يا بني تميم، لا تحضروني سفيها فإنه مَن يسمع يخل أن السفيه يوهن من فوقه ويثبط من دونه، لا خير فيمن لا عقل له، كبر سني، ودخلتني ذلة، فإذا رأيتم مني حسنا فاقبلوه، وإن رأيتم مني غير ذلك فقوّموني استقم.

إنّ ابني شافه هذا الرجل (=الرسول) مشافهة، وأتاني بخبره، وكتابه يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، ويأخذ فيه بمحاسن الأخلاق، ويدعو إلى توحيد الله تعالى، وخلع الأوثان، وترك الحلف بالنيران، وقد عرف ذوو الرأي منكم أنّ الفضل فيما يدعو إليه، وإنّ الرأي ترك ما ينهى عنه، إن أحق الناس بمعونة محمد (ص) ومساعدته على أمره أنتم، فإن يكن الذي يدعو إليه حقا، فهو لكم دون الناس، وإن يكن باطلا كنتم أحق الناس بالكف عنه، وبالستر عليه، وقد كان أسقف نجران يحدّث عنه، وكان سفيان بن مجامع يحدّث به قبل، وسمّى ابنه محمدا، فكونوا في أمره أولا، ولا تكونوا آخراً، ائتوا طائعين قبل أن تأتوا كارهين، إن الذي يدعو إليه محمد (ص) لو لم يكن دينا كان في أخلاق الناس حسنا. أطيعوني واتبعوا أمري أسأل لكم أشياء لا تنتزع منكم أبدا، وأصبحتم أعزّ حيّ في العرب، وأكثرهم عددا، وأوسعهم دارا، فإني أرى أمرا لا يجتنبه عزيز إلاّ ذلّ، ولا يلزمه ذليل إلا عزّ. إن الأول لم يدع للآخر شيئا، وهذا أمر له ما بعده، من سبق إليه غمر المعالي، واقتدى به التالي، والعزيمة حزم، والاختلاف عجز"[47].

هذه الخطبة كانت كافية لأن تدفع الجاحظ إلى إضافة قبيلة تميم إلى قبيلة إياد في امتلاكهما خصلة في الخطب ليس لها مثيل لأحد من العرب[48]. تكشف خطبة أكثم بن صيفي جانبا من الإكراهات التي تعرضت لها المرويات المتداولة شفاهيا، وهي إكراهات لا يوقفها التدوين، فما أدرانا من هو الذي أضفى الصفات التبجيلية والتقديسية للرسول على

لسان أكثم والبعثة لم تزل في أول أمرها! أيعزى الأمر للرواة أم للنسّاخ الذين ظهروا بعد عصر التدوين؟ أما إذا اتجه البحث إلى متن الخطبة، فإن خصائصها الأسلوبية تغلب الجانب الوعظي الاقناعي، وهي بذلك لا تختلف عن الخطب التي أوردناها من قبل، فإشباع المعاني واضح فيها، والمخاطبة الهادئة جلية.

وإذا كانت الحكاية الإطارية للخطبة التي تمثلها مشافهة حبيش للرسول، وإخبار أبيه بمضمون خبره، تشير إلى أن الواقعة حصلت أول نزول الرسالة، فإن فحوى الخطبة يشير إلى الأمر، وكأن رسالة الإسلام تمّت، بدليل إشارته إلى القرآن وما يأمر به، وينهى عنه، فضلا عن دعوة التوحيد وخلع الأوثان، ويتدخل عنصر النبوءة ليعمق فكرة الخطبة، ويعزز قوتها الإقناعية. إذ لم يكتف أكثم بن صيفي بالوقوف على الأدلة التي ترجّح انتصار الرسول مستقبلا، إنما ضمّن خطبته إشارات تنبؤية بظهوره، منها ما كان يحدّث به أسقف نجران، وسفيان بن مجامع، الأمر الذي دفع الأخير إلى تسمية ابنه باسم الرسول قبل ظهوره، وهي خلاصة توافق الخلاصة التي وردت في خطبة كعب بن لؤى.

تكشف لنا النماذج التي وقفنا عليها شيوع النفس الديني، واطراد موضوعة النبوءة، وتمهيد الأمر للرسالة الإسلامية. وبغض النظر عن أمر الوضع الذي يلازم المرويات الشفوية بوصفها أمرا طبيعيا، فإن الموجّه الديني أثّر في إعادة إنتاج كثير من الخطب بما يوافق رؤيته، وبما يخدم توجهاته الاعتبارية، والوعظية، والأخلاقية، وعموماً فالخطبة الجاهلية تندرج في سياق النصوص التي تؤدي وظيفة دينية في نهاية المطاف، وفى هذا تلتقي مع الهدف الأساس الذي تهدف إليه رسالة الدين. الخطبة الجاهلية مشبعة بالنكهة التنبؤية. التكهّن سمة من سماتها، لكن ضربا آخر من المرويات السردية ظهر موازيا لها، إنه نثر الكهّان.

**5 ـ 2. نثر الكهّان.**

استأثر ضرب آخر من النثر باهتمام طائفة من الكهّان، والمتنبئين، والمتعبّدين، في العصر الجاهلي، ونسب إليهم؛ لأنه كان الوسيلة المعبرة عن مقاصدهم، وأفكارهم، ويبدو أن جملة الظروف الثقافية القائمة آنذاك، دفعت بهذا النوع من المرويات إلى مقدمة أنواع النثر الجاهلي؛ لأنه ارتبط بالنظم الدينية التي كانت قائمة آنذاك. ومن ناحية منطقية فالإسلام جبّ مضمون نثر الكهّان، وأساليبه السجعية، ولكن إذا نظر للأمر من ناحية واقعية فالتماثل قائم بينهما، وهذا يكشف أن جوهر الرسالة الإسلامية والأسلوب الذي جاءت فيه لم يكن يتعارض مع نثر الكهّان من ناحية المحتوى والصيغة، فالموضوعات التي كانت تتواتر فيه هي إجمالا أخلاقية وعظية تتخللها ضروب من التأويلات الغامضة، أما أساليبه فيغلب عليها الأسجاع التي تطابق الصيغ السجعية في النصوص الدينية.

ويحتمل بأنّ أصل التعارض كان قائماً في الوظائف التي يقوم بها كل من النبي

والمتنبئ، أي الخلاف في وظيفة الرسول ووظيفة الكاهن؛ ذلك أنه لو نظر إلى ماهية النصوص بعيداً عن سلطة المقدس، لظهر تماثل لا يخفى في المضامين والأساليب، وهذا لا يفضي إلى تعارض حقيقي بينهما، ويرجح أن ظروفاً واقعية وتاريخية أوجدت ذلك التعارض، وفرضت نوعاً من التناقض الذي راح يشتد بمرور الزمن، بفعل تحول النصوص الدينية إلى سلطة مقدسة، مدعومة من مؤسسة دينية كبيرة، بل من مؤسسة الدولة نفسها، فيما توارت مرويات الكهّان وراء نسيان متعمّد خلف السياج الدوغمائي للسلطة الدينية، التي لا تقر بالتنوّع الخلاق، إنما بالبعد اللاهوتي للنصوص، وطمست، هذه السياسات الشمولية، المصادر المشتركة، والأصول المتشابهة، لكل المرويات، التي سلكت أشكالها المتحوّلة، فيما بعد، طرقا ملتوية، لتظهر مندغمة في بعض المرويات الإخبارية، كقصص الأنبياء والإسرائيليات فأوابد العرب، التي أشار القلقشندي إلى اضمحلالها، بفعل سلطة المقدس، وتضافرت أسباب تاريخية ودينية على استبعادها من الوعي الثقافي العام، لأنها الحامل الأكثر أهمية لعقائد الجاهليين، وامتد ذم العصر الجاهلي بعامة إلى ذم لكل حوامله الثقافية المعبرة عنه، بما في ذلك الشعر الذي يحتفي بالمظاهر الحسيّة والرغبوية، والمرويات المشبعة بقيمه الدينية والاجتماعية.

حرّمت رواية أشعار امرئ القيس، وكثير من قصائد الجاهليين، وذمّ بمبالغة كبيرة نثر الكهّان، وكل المظاهر التعبيرية لمرحلةٍ وصمها الإسلام بالجهل، ويجب الانقطاع عنها، وتخطّي حبسة الارتباط بها، ولكن التصاعد الغامض والسرّي للمرويات والنصوص في اللاوعي الجمعي، يصعب وقفه، فسرعان ما تبوّأ امرؤ القيس المكانة الأولى في الشعر العربي، على الرغم من أن الرسول اعتبره "قائد لواء الشعراء إلى جهنم" حتى أن عالما جليلا كالباقلاني، قام في جزء من كتابه "إعجاز القرآن" بإجراء مقارنة أسلوبية بين المعلّقة بوصفها أبلغ ما وصل إليه كلام العرب، وآيات من القرآن، لينتهي إلى سمو اللفظ القرآني، الأمر الذي يؤكد بالنسبة له أمر الإعجاز، ورويت الأشعار المشبعة بالنزعات الدينية المناظرة للنصوص الدينية، فيما بعد، ووجدت المرويات السردية تمظهرات مختلفة في الثقافة العربية ـ الإسلامية. ولكن الكهّانة والتكهن استأثرت بمكانة كبيرة في كل السجالات النقضية التي كانت تبحث في أصالة الإسلام، والقيمة المطلقة للنبوّة، ولايصح المرور عليها بعجالة، من دون أن نبين الخلفيات الدينية والثقافية لكل ذلك، كما كنا قد وعدنا حينما تحدثنا عن علاقة السجع بالديانات الجاهلية.

كانت العرب "تسمّي كلّ مَن يتعاطى علما دقيقا كاهنا"[49]. لكن الدقة بذاتها في المجال الشفوي تحدث لبسا وغموضا، فما الحدود والمعايير الخاصة بالدقة والوضوح؟ يبدو هذا السؤال بلا معنى في سياق الثقافات الشفوية التي تعيد إنتاج نفسها بالمرويات السجعية

التلميحية، وعلى الأمثال التي تضمر المعنى أكثر مما تصرّح به، وعلى الشعر الموزون المغنّى، والرواة. في الثقافات الشفوية يؤدي التماثل إلى نزاعات عميقة، تستأثر الأدوار ببعضها، وتتداخل النصوص، ليس ثمة حدود فاصلة ونهائية في الوظائف، وتمتزج المرويات بعضها ببعض. عرف التاريخ المبكر للإسلام تنازعا صريحا بين النبوة والكهّانة. منذ البداية وضعت النبوة في تعارض مع الكهّانة، لأن الإسلام بنى هويته في تعارض مع الجاهلية، فـ"النبوة تنافي الكهّانة" كما يقول الباقلاني[50].

رسم التاريخ للنبوة وضوحا وجلاء استثنائيين، ومثّلت ملامسة الكلام الإلهي للأرض، فعبرها أمكن تجسيد الرغبة الإلهية لتغيير وضع الإنسان في العالم، وهذا المجال الذي راحت النبوة تسيطر عليه، يضعها لا محالة في مواجهة مع الكهّانة، التي كانت من قبل تعدّ هذا المجال خاصا بها، رُبطت الكهّانة بـ"ادّعاء علم الغيب" كما يؤكد القرطبي[51]، وبـ"الإخبار عن الأمور الماضية الخفية بضرب من الظن"[52] فيما ظلت نبرة الوضوح النبوية في تصاعد مبهر، وربط التكهن بالتكلف. دمغ الكهّانة بالتكلّف أمر يجعلها في تعارض مع البداهة، أما النبوة فتنزع صوب المباشرة والوضوح والبساطة. أمر الرسول ببطلان الكهّانة، إنها تعود إلى مرحلة جاهلة، ومشوشّة، وقطع شكوك كل من يتصور أن النبوة استئناف جديد للكهّانة، بقوله "ليس منا من تكهّن"[53] فلا كهّانة بوجود النبوة، وبتعبير أدق فلا كهّانة بعد النبوة[54] فبظهور النبوّة ينبغي أن تدفع الذاكرة لنسيان الماضي. صارت الكهّانة تتصل بنسق ثقافي مهجور، ولكي يبنى نسق جديد كان ينبغي وصم القديم بالبطلان.

يشرح ابن خلدون ذلك "إن النبوة خاصتها الصدق فلا يعتريها الكذب بحال؛ لأنها اتصال من ذات النبي بالملأ الأعلى من غير مشيع، ولا استعانة بأجنبي، والكهّانة، لما احتاج صاحبها بسبب عجزه إلى الاستعانة بالتصورات الأجنبية، كانت داخلة في إدراكه، والتبست بالإدراك الذي توجه إليه، فصار مختلطا بها، وطرقه الكذب من هذه الجهة، فامتنع أن تكون نبوة، وإنما قلنا إن أرفع مراتب الكهّانة حالة السجع، لأن معنى السجع أخف من سائر المغيبات من المرئيات والمسموعات، وتدل خفة المعنى على قرب ذلك الاتصال، والإدراك، والبعد فيه عن العجز بعض الشيء"[55].

يفرّق ابن خلدون بين النبوّة والكهّانة على أساس فكرة الاتصال والشفافية، النبوّة خاصتها الصدق المطلق؛ لأنها اتصال بالمصدر الصافي للحقيقة السامية الشفافة من غير وساطة، فيما الكهّانة تصورات إدراكية أجنبية يستعيرها عاجز، لذلك فهي رهينة الالتباس والتخليط والكذب، كما ميّز بين محتوى الكهّانة، وشكلها. محتواها التخيلات الأجنبية المكذوبة، وشكلها السجع، فقد ذم المحتوى، وخفّف من ذمّه للشكل. حاول تسوية الخلاف الناشب حول شكل الكهّانة ومحتواها، لأن الثقافة العربية ـ الإسلامية عرفت طوال

قرون قبله تنازعا حول الشكل التعبيري للكهّانة، فلا خلاف في تلك الثقافة حول اجتثات محتوى الكهّانة، وإحلال المضمون الإسلامي بديلا، لكن الاختلاف نشب حول شكل التعبير، فتماثل الشكل بين النبوة والكهّانة أدى إلى سلسلة لانهائية من التخريجات التي سنأتي عليها، ولكن لابد من متابعة النقطة التي ركز ابن خلدون عليها، فمن أين تأتي التصورات الإدراكية الملتبسة في الكهّانة؟.

في وقت متأخر تراكمت أجوبة كثيرة عن ذلك، لابد أن يكون الشيطان حاضرا في كل فكر يقوم على التعارض، فثنائية الخير والشر نسق ثابت في الثقافات التقليدية، وبما أن الغموض يلف تصورات الكهّان، فلابد من شيطان يربض في الخفاء يمدّ الكهّان بما يوهمون الناس بأنه حق. الشيطان لا يمكن أن يكون مصدرا للحقيقية، إنه ماكر، يترقّب الإيقاع ببني البشر، فيلهم الكهّان هذيانات تنبؤية غامضة، يصدق شكلها ويبطل محتواها، يتوهم الناس أنها صدق؛ لأنها مصوغة على نحو يوحي بالصدق، لكنها غارقة في كذب الشياطين. فكرة حضور الشيطان ضرورية من أجل تهديم نسق الكهّانة، ولهذا ربطت الكهّانة بالشياطين. وكما يقول صاحب "كشف الظنون" فالكهّانة يقصد بها مناسبة الأرواح البشرية مع الأرواح المجردة أي الجن والشياطين، والاستعلام بهم عن الأحوال الجزئية الحادثة في عالم الكون والفساد المخصوصة بالمستقبل" فالكاهن هو الذي يتعاطى الخبر عن الكائنات في مستقبل الزمان، ويدّعي معرفة المغيبات.

وفي الحديث "مَنْ أتى كاهنا أو عرافا فقد كفر بما أنزل على محمد" أي من صدّقهم" ويضيف "كانت الكهّانة في العرب قبل مبعث سيدنا رسولا، فلما بُعث نبيا، وحُرست السماء بالشهب، ومُنعت الجن والشياطين من استراق السمع وإلقائه إلى الكهنة، بطُل علم الكهّانة، وأزهق الله أباطيل الكهّان بالفرقان" لأن الله فرّق بالرسول بين الحق والباطل، وأطلع الله سبحانه نبيه بالوحي على ما شاء من علم الغيوب التي عجزت الكهنة عن الإحاطة به، فلا كهّانة اليوم بحمد الله ومنه". ويمضي حاجي خليفة فيما كان ابن خلدون وقف عليه: وهو السجع، فذمّه جاء من اقترانه بالكهّان، فضرب المثل بهم" لأنهم كانوا يروجون أقاويلهم الباطلة بأسجاع تروق السامعين، ويستميلون بها القلوب، ويستصغون إليها الأسماع، فأما إذا وضع السجع في مواضعه من الكلام فلا ذم فيه" وفي المأثور المتداول" إن الشياطين كانت تسترق السمع في الجاهلية، وتلقيه إلى الكهنة فتزيد فيه ما تزيد وتقبله الكفار منهم"[56].

عدّ نقض الكهّانة واستئصالها عملا مجيدا في الإسلام، ومعجزة من معجزات النبوة، وكما يقول الأبشيهي، فقد كانت الكهّانة فاشية في الجاهلية حتى جاء الإسلام فلم يسمع فيه بكاهن، وكان ذلك من معجزات النبوة وآياتها[57]، وربطت الكهّانة بـ"أوابد العرب" التي

كانت معروفة عند العرب في الجاهلية، وقد أبطلها الإسلام، كما يقول القلقشندي، وأبطل الكهّانة، لأن "موضوعها عندهم الإخبار عن أمور غيبية بواسطة استراق الشياطين السمع من السماء، وإلقاء ما يستمعونه من الغيبيات إليهم، وقد كان في العرب قبل البعثة عدة كهنة تعتمد العرب كلامهم، ويرجعون إلى حكمهم فيما يخبرون به"[58]. كما رُبطت الكهّانة باليهود، يهود المدينة من بني النضير وبني قريظة، ففي حديث مرفوع أن النبي، قال "يخرج من الكاهنين رجل يقرأ القرآن قراءة لا يقرأ أحد قراءته" وبرواية أخرى "يخرج من الكاهنين رجل يدرس القرآن دراسة لا يدرسها أحد يكون بعده" قيل إنه محمد بن كعب القرظي، وكان من أولادهم"[59].

تعارض الإسلام مع النسق الثقافي القديم لابد أن يمتد إلى كل مظاهره، لابد من ضرب المشركين في صميمهم، لكي تتأكد النبوة، وذلك حينما يفحم الرسول أرفع المشركين بالشعر، والكهّانة، والسحر، فذلك إقرار بالنبوة "قال الملأ من قريش وأبو جهل: قد التبس علينا أمر محمد، فلو التمستم رجلا عالما بالشعر والكهّانة والسحر فكلّمَه، ثم أتانا ببيان من أمره. فقال عتبة ابن ربيعة: والله، لقد سمعتُ الكهّانة والشعر والسحر، وعلمتُ من ذلك علما لا يخفى علي إنْ كان كذلك. فقالوا: إيته فحدثه. فأتي النبي صلى الله عليه وسلم، فقال له: يا محمد، أنت خير أم قصي بن كلاب، أنت خير أم هاشم، أنت خير أم عبد المطلب، أنت خير أم عبد الله، فيمَ تشتم آلهتنا، وتضلل آباءنا، وتسفّه أحلامنا، وتذم ديننا؟ فإنْ كنتَ إنما تريد الرياسة، عقدنا إليك ألويتنا، فكنتَ رئيسنا ما بقيتَ. وإنْ كنتَ تريد الباءة زوجناك عشر نساء من أي بنات قريش شئتَ، وإنْ كنتَ تريد المال جمعنا لك ما تستغني به أنت وعقبك من بعدك، وإنْ كان هذا الذي يأتيك رئيا من الجن قد غلب عليك بذلنا لك أموالنا في طلب ما تتداوى به، أو نغلب فيك. والنبي صلى الله عليه وسلم ساكت، فلما فرغ، قال: قد فرغت يا أبا الوليد. قال: نعم. فقال: يا ابن أخي اسمع. قال: أسمع. قال: بسم الله الرحمن الرحيم، حم تنزيل من الرحمن الرحيم، كتاب فصّلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون. إلى قوله: فإن أعرضوا، فقل أنذرتكم صاعقة مثل صاعقة عاد وثمود. فوثب عتبة، ووضع يده على فم النبي صلى الله عليه وسلم، وناشده الله والرحم ليسكتنّ، ورجع إلى أهله، ولم يخرج إلى قريش"[60].

الاعتراف بالنبوّة يأتي من رجل يعرف نقيضها: الكهّانة. صمت عتبة بن ربيعة، واعتصم بداره، لأنه أدرك أن الرسول والقرآن مختلفان عن الكهّان والكهّانة. لكن الشيطان والسجع والكهّانة يمارسون إغواء منقطع النظير، اجتماعهم يفضي إلى الهلاك، ويصعب أن يتخلّص منهم أحد. حبائلهم تلتف إما في حالة اليأس أو النعاس، فتدفع إلى اللسان ما لا يقول به الجنان، وقع ذلك للرسول في حادثة "الغرانيق العلى" التي أتى على ذكرها كثير من المفسرين

والمؤرخين وأصحاب السير، وعلى رأسهم الطبري، ونستعين بابن كثير وتعليقاته عليها لتتبيّن التدخلات الشيطانية المسجوعة القائمة على روح التكهّن في الخطاب الإلهي. رواية لسعيد بن جبير، قال "قرأ رسول الله صلى الله عليه وسلم بمكة "النجم" فلما بلغ هذا الموضع "أفرأيتم اللاّت والعزى ومُناة الثالثة الأخرى" قال: فألقى الشيطان على لسانه "تلك الغرانيق العلى، وإن شفاعتهن ترتجى" قالوا (=المشركون): ما ذكر آلهتنا بخير قبل اليوم، فسجد (=الرسول) وسجدوا. فأنزل الله عز وجل هذه الآية "وما أرسلنا من قبلك من رسول ولا نبي إلا إذا تمنى ألقى الشيطان في أمنيته فينسخ الله ما يلقي الشيطان ثم يحكم الله آياته والله عليم حكيم".

وفي رواية لقتادة كان "يصلي عند المقام، إذ نعس فألقى الشيطان على لسانه "وإن شفاعتها لترتجى، وإنها لمع الغرانيق العلى" فحفظها المشركون واجترأ الشيطان "لكن سرعان ما نزل قوله تعالى "وما أرسلنا من قبلك من رسول ولا نبي "فدحر الله الشيطان. وفي رواية ترجع لموسى بن عقبة عن ابن شهاب، قال "أنزلتْ سورة النجم، وكان المشركون يقولون لو كان هذا الرجل يذكر آلهتنا بخير أقررناه وأصحابه، ولكنه لا يذكر من خالف دينه من اليهود والنصارى بمثل الذي يذكر آلهتنا من الشتم والشر.

وكان رسول الله صلى الله عليه وسلم قد اشتد عليه ما ناله وأصحابه من أذاهم وتكذيبهم وأحزنه ضلالهم فكان يتمنى هداهم، فلما أنزل الله سورة النجم "أفرأيتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى ألكم الذكر وله الأنثى "ألقى الشيطان عندها كلمات حين ذكر الله الطواغيت، فقال "وإنهن لهن الغرانيق العلى، وإن شفاعتهن لهي التي ترتجى "وكان ذلك من سجع الشيطان وفتنته. فوقعت هاتان الكلمتان في قلب كل مشرك بمكة، وذلت بها ألسنتهم، وتباشروا بها وقالوا: إن محمدا قد رجع إلى دينه الأول ودين قومه، فلما بلغ رسول الله صلى الله عليه وسلم آخر النجم سجد، وسجد كل من حضره من مسلم، أو مشرك غير أن الوليد بن المغيرة كان رجلا كبيرا، فرفع ملء كفه ترابا فسجد عليه، فعجب الفريقان كلاهما من جماعتهم في السجود لسجود رسول الله صلى الله عليه وسلم، فأما المسلمون فعجبوا لسجود المشركين معهم على غير إيمان ولا يقين، ولم يكن المسلمون سمعوا الذي ألقى الشيطان في مسامع المشركين، فاطمأنت أنفسهم لما ألقى الشيطان في أمنية رسول الله صلى الله عليه وسلم وحدثهم به الشيطان"[61].

يدير ابن كثير جدالا حول هذه القضية، ويستأثر التركيز على تدخلات الشيطان باهتمامه. فقد تبين لنا كيف أن الله نسخ "ما ألقى الشيطان" و"أحكم آياته وحفظه من الفرية "فينسخ الله ما يلقي الشيطان ثم يحكم الله آياته، والله عليم حكيم، ليجعل ما يلقي الشيطان فتنة للذين في قلوبهم مرض والقاسية قلوبهم، وإن الظالمين لفي شقاق بعيد، فلما

بيّن الله قضاءه، وبرّأه من سجع الشيطان، انقلب المشركون بضلالتهم وعداوتهم المسلمين، واشتدوا عليهم" . وينتهي ابن كثير إلى الخلاصة الآتية "كيف وقع مثل هذا مع العصمة المضمونة من الله تعالى لرسوله؟ "فأورد أجابته" إن الشيطان أوقع في مسامع المشركين ذلك، فتوهموا أنه صدر عن الرسول، لا وليس كذلك في نفس الأمر، بل إنما كان من صنيع الشيطان لا عن رسول الرحمن[62] .

وانخرط الجاحظ في الجدل حول الكهّانة والسجع، فقال إن كهّان الجاهلية "كانوا يتكهنون ويحكمون بالأسجاع . . . وكانوا يحكمون وينفّرون بالأسجاع . . . فوقع النهي في ذلك لقرب عهدهم بالجاهلية، ولبقيتها فيهم، وفي صدور كثير منهم. فلما زالت العلة زال التحريم. وقد كان الخطباء تتكلم عند الخلفاء الراشدين فتكون في تلك الخطب أسجاع كثيرة، فلم ينهوا منهم أحدا"[63] .

مثّل الكهّان فئة مارست التنبؤ القائم على الإيحاءات، وادّعت معرفة المغيبات في العصر الجاهلي ضمن الحاجات التي فرضها ذلك العصر، ومن المرجّح أن التنبؤ ازدهر في تلك الحقبة الحبلى بالتأملات الدينية، وكان اهتمام الكهّان ينصب على الإيهام بامتلاك قوة خارقة تمكنهم من استكناه خفايا المستقبل، وكشف الغيوب، وتأويل الرؤيا، فعبروا عن ذلك بأساليب خاصة موحية، يترك فيها للاحتمالات أن تفعل فعلها في نفس الملتقى، فقوّة العبارة والتمدّد الدلالي في سياقاتها، وحشدها بالمثل أو العبرة، أو شحنها باللمحة الاعتبارية المحيرة، إلى ذلك فقصر العبارة، والتزام التقفية، وتساوي الفواصل، وإيراد العبارات المبهمة المعمّاة، وتشكيل الجمل الغامضة، الأمر الذي يمنح المستمع إمكانية التشعب في تأويلها بما لا يوقع الكاهن في نوع من الحرج. كلها ميزات أساسية لنثر الكهّان، كما يخلص جواد علي إلى ذلك[64] . كان الكهّان يمثلون سلطة دينية واجتماعية، ويعتقد على نطاق واسع بأن لكلّ كاهن رئياً من الجن يأتيه بخبر السماء، ولهذا كان الكهّان يعتمدونهم في مهام أمورهم كالتحاكم إليهم للفصل في الخصومات والمفاخرات والمنافرات، ولاستخبارهم عمّا أبهم عليهم كضياع مال أو متاع، أو عند حدوث ريبة[65] .

الادعاء بوجود قوة خارجية تزود بعض الكهّان والشعراء والمتألهين بما يحتاجونه من معرفة غامضة، أمر ضارب في مظاهر الثقافة الجاهلية، وهو مما تحتشد به عموماً الثقافات الشفوية التي تمنح بعض الأفراد قوى سحرية لخرق نواميس الطبيعة والإتيان بأخبار في منأى عن طرق المعرفة الشائعة، ولما كان الكهّان والشعراء يعبرون عن تأملاتهم بصيغ خاصة ومتميزة أدبيا وإيقاعيا فُسّر ذلك على أنه نوع من الإلهام أو الإيحاء. وفى كل الأحوال فإن المناخ الديني، والعنصر التنبؤي، هما أهم ما ينطوي عليه نثر الكهّان، وبخاصة تلك الأجزاء المنسوبة إلى كهّان لهم شأنهم في العصر الجاهلي مثل: شقّ أنمار، وسطيح الذئبى، وطريفة

الكاهنة، والمأمور الحارثي، وفاطمة الخثعمية، وسواهم. ويحسن أن نقف على أمثلة توضح كل ذلك، مذكّرين بالحكايات التفسيرية التي وضعت لتوضيح سياق الشذرات النثرية لأشهر كهّان الجاهلية.

نسجت أساطير كثيرة حول شقّ وسطيح، فقيل عن الأول إنه بنصف جسد، وعين، ورجل، ويد واحدة، أما الثاني فجسده خلو من العظام إلا الجمجمة، فكان يُطوى كالقماش، ووجهه في صدره. وإلى هذين الكاهنين تعزى أكثر التنبؤات غموضاً وتداولا وشيوعا في المأثورات السردية الجاهلية، وأشهر ما اتُفق عليه تفسيرهما المتطابق لرؤيا ربيعة بن نصر اللخمى، أحد ملوك اليمن القدامى، إذ نجحا، فيما تذهب إليه المرويات، في تأويل صحيح لرؤيا رآها، ومؤداها حسب التأويل أنّ بلاده ستُحتل من الأحباش، وأنها لا محالة واقعة تحت سيطرتهم، وتُقدّم الحكاية التفسيرية الخاصة بهذه الواقعة الأمر بالصورة الآتية: رأى ربيعة بن نصر رؤيا هالته، وفظع بها، فلما بعث في أهل مملكته، فلم يدع كاهناً ولا ساحراً ولا عائفاً ولا منجماً إلا جمعه إليه، ثم قال لهم: إني قد رأيت رؤيا هالتني، وفظعت بها، فاخبروني بتأويلها، قالوا له: اقصصها علينا لنخبرك بتأويلها، قال: إني إن أخبرتكم بها لم اطمئن إلى خبركم عن تأويلها، إنه لا يعرف تأويلها إلا من يعرفها قبل أن أخبره بها. فلما قال لهم ذلك قال رجل من القوم الذين جمعوا لذلك: فإن كان الملك يريد هذا فليبعث إلى سطيح وشق، فإنه ليس أحد أعلم منهما، فهما يخبرانك بما سألت... فلما قالوا له ذلك بعث إليهما، فقدِم عليه قبل شقٌّ سطيحٌ، ولم يكن في زمانهما مثلهما من الكهّان، فلما قدِم عليه سطيح دعاه، فقال له: يا سطيح، إني قد رأيت رؤيا هالتني، وفظعت بها، فاخبرني بها فإنك إذا أصبتها أصبت تأويلها. قال أفعل"رأيتَ جمجمة خرجت من ظلمة، فوقعت بأرض تهمة (=وفى رواية حممة وتهمة على التوالي، ويقصد بالأولى فحمة، والثانية بقعة من الأرض واقعة على ساحل البحر) فأكلت منها كل ذات جمجمة". فقال له الملك: ما أخطأت منها يا سطيح، فما عندك في تأويلها، فقال"أحلفُ بما بين الحرتين من حنش، ليهبطنّ أرضكم الحبش، فليملكنّ ما بين أبيَن إلى جرش" (=موضعان باليمن) قال له الملك: وأبيك يا سطيح، إنّ هذا لغائظ موجع، فمتى هو كائن يا سطيح؟في زماني أم بعده؟ قال"لا بل بعده بحين، أكثر من ستين أو سبعين، يمضين من السنين"قال:فهل يدوم ذلك من ملكهم أو ينقطع؟ قال"بل ينقطع لبضع وسبعين، يمضين من السنين، ثم يقتلون بها أجمعين، ويخرجون منها هاربين"قال الملك:ومَن ذا الذي يلي ذلك من قتلهم وإخراجهم؟قال"يليه إرم ذي يزن، يخرج عليهم من عدن، فلا يترك منهم أحداً باليمن" قال:أ فيدوم ذلك من سلطانه أو ينقطع؟"قال"بل ينقطع" قال"ومن يقطعه؟"قال"نبي زكي يأتيه الوحي من العلي"قال"وممن هذا النبي؟" قال"رجل من ولد غالب بن فهر بن مالك بن

النضر، يكون الملك في قومه إلى آخر الدهر" قال" وهل للدهر يا سطيح من آخر؟ " قال" نعم، يوم يجمع فيه الأولون والآخرون، ويسعد فيه المحسنون، ويشقى فيه المسيئون" قال" أحق ما تخبرنا يا سطيح؟ " قال" نعم، والشفق، والغسق، والغلق، إذا اتسق، إن ما أنبأتك به لحق" .

فلما فرغ قدِم عليه شق، فحدثه بأمره فقال له: "نعم، رأيت جمجمة، خرجت من ظلمة، فوقفت بين روضة وأكمة، فأكلت منها كلّ ذات نسمة" . فلما رأى ذلك الملك من قولهما شيئاً واحداً، قال له" ما أخطأت يا شق منها شيئاً، فما عندك في تأويلها؟ " قال" احلف بما بين الحرتين من إنسان، لينزلنّ أرضكم السودان، فليغلبنّ على كل طفلة البنان، وليملكنّ ما بين أبين إلى نجران" فقال له الملك" وأبيك يا شق إن هذا لغائظ موجع، فمتى هو كائن؟ أفي زماني أم بعده؟ " قال" بل بعدك بزمان، ثم يستنقذكم منه عظيم ذو شأن، ويذيقهم أشد الهوان" قال" ومن هذا العظيم الشأن؟ " قال" غلام ليس بدنيّ، ولا مدنّ (=مقصر) يخرج من بيت ذي يزن" قال" فهل يدوم سلطانه أو ينقطع؟ " قال" بل ينقطع برسول مرسل، يأتي بالحق والعدل، بين أهل الدين والفضل، يكون الملك في قومه إلى يوم الفصل" قال" وما يوم الفصل؟ " قال" يوم يجزى فيه الولاة، يدعى من السماء بدعوات، يسمع منها الأحياء والأموات، ويجمع فيه الناس للميقات، يكون فيه لمن اتقى الفوز والخيرات" قال" أحق ما تقول يا شق؟ " قال" أي ورب السماء والأرض، وما بينهما من رفع وخفض، إن ما أنبأتك لحق ما فيه أمض (=باطل) " . فلما فرغ من مسألتهما، وقع في نفسه إن الذي قالاه له كائن من أمر الحبشة، فجهزّ بنيه وأهل بيته إلى العراق بما يصلحهم، وكتب لهم إلى ملك من ملوك فارس يقال له سابور من خرّزاذ، فأسكنهم الحيرة. فمن بقية ربيعة بن نصر كان النعمان بن المنذر ملك الحيرة[66].

تثير هذه المدونة التي تقوم على أصل مروي تتعدّد صوره إشكاليات كثيرة، وأبرز ما يلاحظ عليها أنها تندرج في سياق المرويات التنبؤية التي أشرنا إلى أن السرد الجاهلي كان يزخر بها. وبالنظر إلى تكيفّ النبوءة بما يوافق الإسلام، فقد كان هذا العامل حاسماً في روايتها، مع احتمال أن تكون النبوءة بتفاصيلها التي وردت، وضعت في وقت متأخر. بيد أن ما يلاحظ عليها هو تعدد النبوءات التي تتضمنها. فثمة نبوءة خاصة باحتلال اليمن، وثانية بتحريرها، وثالثة بظهور الرسول، فضلاً عن النبوءة الكبرى وهي "نبوءة آخر الدهر" وكل من هذه النبوءات ترسل دلالتها الخاصة؛ فالأولى تدور حول مصير ربيعة بن نصر مباشرة، والثانية تدور حول مصير الأحباش الذين سيطردهم سيف بن ذي يزن، والثالثة تتصل بمصير سيف نفسه الذي ينقطع سلطانه بظهور الرسول، والأخيرة تتعلق بمصير الحياة بأجمعها إذ ينقضي الدهر بيوم الخلاص. وتتابع النبوءات بما يجعل كل واحدة تفضي إلى الأخرى،

ابتداء من حالة محدودة تتعلق بمصير شخص وصولاً إلى مصير الحياة بأجمعها. ومع أن هذه الحكاية بما فيها من نبوءات وضعت لتفسير حال تاريخية تتصل بنسب ملوك الحيرة، وكيفية وصولهم إليها، فإنّ أخذ الأمر كما صوره لنا هذا النص، يعنى صياغة الواقع التاريخي في ضوء النبوءة، والأمر الذي ترتب على النبوءة، قيام ملك اليمن بإرسال أهله إلى العراق للاحتماء بملك فارس من خطر الأحباش.

نخلص فيما يخص هذه الظاهرة إلى أن النبوءة عنصر شبه قار في أغلب المرويات المماثلة. أما لو نظرنا إلى النص من ناحية الأسلوب المسجوع، فإننا نجد أن الفقرات المسجوعة فيه ركيكة ومصنوعة، وتفتقر إلى المتانة التي عرف بها نثر الكهّان عموماً، إلى ذلك فإن التناقضات الداخلية في النص لا تحصى، وفى مقدمتها خلط الوقائع دون مراعاة الشرط التاريخي، ويغلب أن القصد من كل هذا تركيب أنموذج لفعالية الكهّان آنذاك، فالحكاية تتوسع ولا تقتصر على تأويل رؤيا الملك مباشرة، إنما الحوار المتبادل بين الملك والكاهن يمدّد من وظيفة النص لتغطى جوانب أخرى فرضت حضورها لحظة التدوين أو في أثناء الرواية، فالمناخ الذي يترتب فيه النص بأجمعه هو ديني وعظي تنبؤي يندرج في نهاية المطاف في خدمة الدين.

ينبغي علينا أن نؤكد ثانية أن النبوءة بظهور الرسول هي أبرز ما تنطوي عليه النبوءات الواردة في تضاعيف المرويات السردية الجاهلية بسائر أشكالها، إلا أنها ليست النبوءة الوحيدة. فالنبوءة بظهور غيره ممن استأثر بالسلطة والحكم ترد أيضا، في بعض المرويات الأخرى، مما يدل على أن أجزاء من تلك المرويات وضعت في ظل موجّهات سياسية، ومن ذلك ما روى حول هند بنت عتبة بن ربيعة، وكانت تحت الفاكه بن المغيرة المخزومي، وكان له بيت للضيافة يغشاه الناس من غير إذن. فخلا البيت يوماً، فاضطجع الفاكه هو وهند فيه، ثم نهض لبعض حاجته، وأقبل رجل ممن كان يغشى البيت فولجه، فلما رآها ولى هارباً، وأبصره الفاكه، فاقبل إلى هند فركضها (=ضربها) برجله وهى نائمة، فانتبهت، فقال "مَن ذا الذي خرج من عندك؟" فقالت "لم أر أحداً، وأنت الذي انبهتنى" فقال لها "اذهبي إلى بيت أبيك فأقيمي عنده" وتكلّم الناس فيها، فقال له أبوها "إنك قد رميت ابنتي بأمر عظيم، فحاكمني إلى بعض كهّان اليمن". فخرجا في جماعة من قومهما إلى كاهن من كهّان اليمن، ومعهما هند ونسوة أخر، فلما شارفوا بلاد الكاهن، قالت هند لأبيها "إنكم تأتون بشراً يصيب ويخطئ، ولا أمنه أن يسمني ميسماً يكون عليّ سبّة". فقال أبوها "سأختبره لك". فصفّر لفرسه حتى أدلى، فأدخل في إحليله حبة حنطة، وشد عليها بسير، فلما دخلوا على الكاهن، قال له عتبة "إنّا قد جئناك في أمر، وقد خبأت لك خبئاً اختبرك به، فانظر ما هو" فقال "ثمرة في كمرة" فقال "أريد أبين من هذا". فقال "حبه برّ، في إحليل مهر" فقال

له "انظر في أمر هؤلاء النسوة" . فجعل يدنو من إحداهن، فيضرب بيده على كتفها، ويقول "انهضي" حتى دنا من هند فقال لها "انهضي غير رسحاء (=قبيحة) ولا زانية، ولتلدنّ ملكاً اسمه معاوية" فنهض إليها الفاكه، فأخذ بيدها، فجذبت يدها من يده، وقالت "إليك عنى، فوالله لأحرص على أن يكون من غيرك" . فتزوجها أبو سفيان بن حرب، فولدت له معاوية، فكان من أمره ما كان إلى أن انتهت به الحال إلى الخلافة" [67].

الموجّه الأساسي للنبوءة في هذا الخبر هو الصراع السياسي الذي نشب حول الخلافة، ذلك أن الإشارات التي يوردها المدوّن في بداية الخبر تتضافر جميعها من أجل براءة هند، ومع أن هنداً تظهر وعياً وتبصراً بما قد يفضي إليه حكم الكاهن إذا هو أخطأ بحقها، فإنّ قضاءه يأتي تتويجاً لسلسلة الإيحاءات ببراءتها، وبخاصة ما ورد في مطلع الخبر. ولكن ليس هذا هو المركز الدلالي الذي ينساق إليه الخبر، إنما هو النبوءة بظهور معاوية بوصفة ملكاً، ولا يمكن أن يكون ذلك من امرأة زانية، فهذا التوظيف الدلالي للنص يعيد ترتيب العلاقات في عصر مضى، لترجيح أحقية الخلافة لمعاوية في عصر آخر. وهو مماثل للنبوءات المبشرة بظهور الرسول. وبعيدا عن الغطاء الديني في حالة الرسول، وغيابه في حالة معاوية، فإن النصوص التنبؤية، ومثالها الأكثر شهرة مرويات الكهّان، تقوم بتكريس أمر يحتاج إلى تأصيل تاريخي، ولما كان التاريخ ملتبسا في مفهومه العام في عصر شفوي في أنساقه الكبرى، فإن انتزاع اعتراف من مصدر يمتلك القدرة على الإبصار المستقبلي سيكون له دور حاسم في ترجيح النزاعات الواقعية، وهذا مَثَلٌ على الكيفية التي تستند فيها صراعات الواقع إلى مرويات تسبح بكاملها في أفق الاحتمالات.

وكما مرّ بنا، فالحكاية التفسيرية تلعب دوراً كبيراً في توجيه مقاصد الخبر إلى مناح جديدة لم تكن في الأصل موجودة، فإذا اعتبرت رؤيا الملك اليماني هي البؤرة التي تدور حولها الحكاية الأولى، وتهمة زنا هند هي المحور الذي تتمركز حوله الحكاية الثانية، فانّ هذين المركزين يندمجان في سياق يفضي إلى أن يكونا ثانويين، ذلك أن ما تخلص إليه القراءة هو: أن ظهور الرسول، وفكرة يوم القيامة في الحكاية الأولى، وظهور معاوية، وخلافته في الحكاية الثانية، هما المولدّان الأساسيان لمعظم الأفكار التي تتناثر في سياق الحكايتين، والأكثر من ذلك هما اللذان سيستأثران باهتمام الشخصيات المعنية في الحكايتين، فالملك اليماني يهمل أمر الأحباش، وينساق وراء أسئلة متتالية تقود إلى النبوءة الأساسية في الحكاية. وهند ابنة عتبة، تغلب أمر إنجابها المرتقب على براءتها، وموضوع اتهامها بالزنا. ويصعب أن ينظر إلى هذه المدونات على أنها معبرة في أصلها عن الموضوعات التي يفترض أنها دارت حولها، فالإضافات التي لحقت بها، بسبب المشافهة،

وتغير البنيات الثقافية، وجدت طريقها إلى صلب هذه النصوص، وكيفتها طبقاً للموجهات الأساسية التي تقف وراء روايتها.

**5 ـ 3. الأمثال الاعتبارية.**

وتتأكد تجليات الحكاية التفسيرية والمغزى الاعتباري كإطار سردي وفكرة، في ضرب من التعبير هو "المثل" ففيه يمهران هذا النوع النثري بطابعه الهادف إلى تثبيت قيمة اعتبارية غالباً ما تصاغ صوغاً متفرداً دالاً على الحكمة المستخلصة من تجربة عملية، وتقوم الحكاية التفسيرية بإضاءة الجانب الخاص بظروف قول المثل، ومن ثم فهي تدرجه في سياق سردي. ويعدّ المثل أخص مظاهر الثقافات الشفوية حيث تتركز التجارب في صيغ قولية مكثفة ومعبرة، ويمكن تداولها والاعتبار بها في مواقف محددة؛ ذلك أن تركز البعد العملي فيها خصب وعميق وموح.

يعرّف المثل بأنه: قول محكي سائر يقصد منه تشبيه حال الذي حكي بحال الذي قيل لأجله، ولابد أن تتوافر فيه عناصر أربعة لا تجتمع في غيره من ضروب القول، وهي: إيجاز اللفظ، إصابة المعنى، جودة التشبيه، حسن الكناية[68]. وكانت الأمثال، طوال العصر الجاهلي، وسائل لفظية لتجميع التجارب الواقعية، والتأملات الاعتبارية، وانصرف إليها نخبة من القدماء يبحثون في مصادرها، وأصولها، ومنهم: أبو عبيده، المفضل بن سلمة الضبي، أبو هلال العسكري، حمزة الأصبهاني، الميداني، والزمخشري، وخصّت بكتب كبيرة. ويذهب القلقشندي إلى أن الأمثال، لكونها مختصرة؛ فإنها تورد للدلالة على أمور كلية مبسوطة، وليس في كلام العرب أوجز منها، ولماّ كانت كالرموز والإشارة التي يلوح بها على المعاني تلويحاً، صارت من أوجز الكلام، وأكثره اختصاراً[69].

جرى تصنيف متعدد للأمثال تبعاً لوضوح المقصد أو غموضه حيناً، وتبعاً لحقيقة الواقعة التي قيل فيها المثل أو رمزيتها حيناً آخر. وضمن المستوى الأول، قسّم المثل على قسمين: الأول قريب الفهم بظهور معناه، وكثرة دورانه بين الناس، كقولهم "عند الصباح يحمد القوم السرى" وهو مثل يضرب للترغيب في السير ليلاً، والحثّ عليه، والثاني: بعيد من الفهم لقلة دورانه بين الناس، كقولهم "إن يبغ عليك قومك لا يبغ عليك القمر". وهو يضرب لمن ينكر الأمر ظاهراً عناداً، والحكاية التفسيرية التي تؤطّر المثل تقول إن بنى ثعلبة بن سعد بن ضّبة في الجاهلية، تراهنوا على الشمس، فقالت طائفة: تطلع الشمس والقمر يرى، وقالت طائفة: يغيب القمر قبل أن تطلع الشمس، فتراضوا برجل جعلوه حكماً، فقال واحد منهم: إن قومي يبغون علي، فقال الحكم "إن يبغ عليك قومك لا يبغ عليك القمر". وهذا المثل لو أخذناه على حقيقته من غير نظر إلى القرائن المنوطة به وتقوم بتفسيره، والأسباب التي قيل من أجلها، لا يعطي من المعنى ما أعطاه المثل. بل ما كان يفهم من هذا القول معنى يفيد،

لأن البغي هو الظلم، والقمر ليس من شأنه أن يظلم أحدا[70]. وتتضح هنا أهمية الحكاية التفسيرية.

أما التصنيف الذي قام على أساس النظر في أصل المثل، فقسّم الأمثال على قسمين: الأول الأمثال الحقيقة، وهى الأمثال التي وقعت حقيقة نتيجة لحادثة، ثم استخلص المثل من تلك التجربة الواقعية، ومثال ذلك قولهم "ما يوم حليمة بسرّ" وهو يضرب للدلالة على كل أمر شائع معروف، وحكايته التفسيرية تذهب إلى أنه يرتبط بحادثة تاريخية، فقد وجّه الحارث الغساني جيشاً لمحاربة المنذر بن ماء السماء ملك الحيرة.

وقبل خروج الجيش قامت "حليمة" بنت الحارث الغساني بتطييب الفرسان بعطر، واشتهر أمرهم في غزو الحيرة قبل انطلاقهم، وقد انتصروا فيه على أعدائهم، وصار المثل يضرب لكل شيء معروف لا ينطوي على سرّ. والثاني الأمثال الفرضية أو الرمزية، وهى الأمثال التي لا يعرف لها أصل تاريخي، وتأتى غالباً على ألسنة الحيوان، ومثال ذلك قولهم "إنما أُكلتُ يوم أُكل الثورُ الأبيض" وتسند الحكاية التفسيرية هذا القول إلى ثور، ومؤدّى الحكاية مستخلص من واقعة مفادها أن هناك ثلاثة ثيران: أبيض، وأسود، وأحمر، يعيشون في أجمة مع أسد، وكان هذا الأسد لا يثور عليها لأنها مجتمعة تخيفه، فقال للأسود والأحمر يوماً: لو تركتماني آكل الأبيض لصفتْ لنا الأجمة؛ لأن لونه يخالف ألواننا، ويدل علينا، فقالا له: دونك فكله، فأكله. وبعد أيام قال للأحمر: لونى لونك، فدعني آكل الأسود لتصفو لنا الأجمة، فقال: دونك فكله، فأكله. حتى إذا كان ذات يوم قال للأحمر: إني آكلك لا محالة. فقال: ولكن دعني أنادى ثلاثاً، قال: افعل، فنادى "إنما أُكلتُ يوم أُكل الثور الأبيض". فكان مثلاً يضرب لمن يسلم في أعوانه، ويفرّط فيهم، فتكون نهايته الهلاك[71].

ليس ثمة دليل يثبت انبثاق المثل عن الحكاية التفسيرية المرافقة له، ومن المحتمل أن تلك الحكايات تتغير تبعاً لتغّير البنيات الثقافية بما لا يتعارض مع دلالة المثل. ويشمل التغيّر: الأسماء، والأحداث، والأزمنة، والأمكنة، وفى بعض الأحيان تلفق حكايات تفسيرية لا علاقة لها بالمثل[72]. وبما أن المثل صيغة شفوية الأصل، فالتطور والتغيّر والتكيفّ مع البيئات التي تتداوله أمور طبيعية تلازمه. وفي كل مرة يظهر فيها المثل بناء على مخاض عملي واقعي أو رمزي، فإنّ الغاية الاعتبارية تكون حاضرة فيه، ولولا الحكاية التفسيرية، وهي الحاضنة السردية للمثل، فمن الصعب إدراجه بوصفه نوعاً أدبياً سرديا طبقاً للمعايير التي تحدد الأنواع الأدبية؛ فالأنواع السردية تكشف عن خصائصها الخطابية حينما تتفاعل صيغتها الأسلوبية والدلالية في نظام لغوى متواصل، وهو أمر لا يتوافر في المثل، بإيجازه البالغ، واقتصاده اللفظي الظاهر، وهذا هو السبب الذي دعا بعض الباحثين إلى عدم

عدّ الأمثال أدباً يعول عليه، لأنه جمل مقتضبة لا تنشئ في ذاتها أدبا صحيحاً[73]؛ الأمر الذي يعمّق التحفظ القائم حول كونها نصوصاً أدبية، يمكن فحصها ومعاينتها بوسائل البحث الأدبي الخاصة.

**5 ـ 4. الوصايا.**

الوصية تعبير نثرى مخصوص يوجّه غالباً إلى فرد بعينه أو عدة أفراد، وهو يختلف عن الخطابة في أنّ الأخيرة توجّه إلى عموم الناس، وتلقى في مناسبات عامة، فيما تمثل الوصية خلاصة متميزة لتجربة ذاتية عميقة، تقدّم إلى الأقربين كالأبناء والبنات وغيرهم، وتتصف بالوضوح، والمباشرة، والدقة، والنزعة الأخلاقية الاعتبارية الهادفة إلى إرساء مقاصد تربوية وتعليمية، وتختزن الوصية في تضاعيفها تلك النزعة، وتقدمها بعبارات مسجوعة، وقاطعة ومركّزة. ويبدو أن هذا الضرب من التعبير النثري كان شائعاً في الجاهلية، ولكن ليس ثمة سند أكيد بأن ما وصل إلينا هو ذاته الذي كان متداولاً آنذاك، والأرجح أن الوصية شأنها شأن نظائرها من فنون النثر الجاهلي الشفوي، كانت تتكّيف لروح العصر الذي تروى فيه، وتتسلل إليها أفكار جديدة، وتختفي أخرى، ولم يعد أمر الأخذ بها مناسباً، وينبغي القول بأنّ تلك التغّيرات ظاهرة طبيعية تلازم كل تعبير يندرج في سياق التفكير والثقافة الشفويين، وهي كسواها من المرويات الجاهلية ترتبط مباشرة بالحكاية التفسيرية التي تضيء الخلفيات الخاصة بها، وتدرجها في سياق تلك المرويات. تعدّدت موضوعات الوصايا وتنوعت، فبعضها يحثّ على الطاعة، وبعضها على الإخلاص، وبعضها على الصدق، والتضحية، والكرم، والشجاعة، واللين، وإلى غير ذلك من المُثل والقيم الشائعة.

ويحسن أن نقف على نماذج منها، فنبدأ بوصية أمّ لأبنتها، إذ لما تزوج الحارث بن عمر ملك كندة ابنة عوف بن محلم الشيباني، أوصتها أمها قبل أن تحمل إلى زوجها قائلة" أي بنية، إن الوصية لو تُركت لفضل أدب تركت لذلك منك، ولكنها تذكرة للغافل، ومعونة للعاقل، ولو أن امرأة استغنت عن الزوج لغنى أبويها، وشدّة حاجتها إليهما كنت أغنى الناس، ولكن النساء للرجال خلقن، ولهن خلق الرجال. أي بنية، إنك فارقت الجوّ الذي منه خرجت، وخلّفت العشّ الذي فيه درجت إلى وكر لم تعرفيه، وقرين لم تألفيه، فأصبح بملكه عليك رقيباً ومليكاً، فكوني له أمة يكن لك عبداً وشيكاً. احملي عنى عشر خصال تكن لك ذخراً وذكراً: الصحبة بالقناعة، والمعاشرة بحسن السمع والطاعة، والتعهد لموقع عينه، والتفقّد لموضع أنفه، فلا تقع عينه منك على قبيح، ولا يشم منك إلا أطيب ريح. الكحل أحسن الموجود، والماء أطيب المفقود، والتعهّد لوقت طعامه، والهدوء عند منامه، فإن حرارة الجوع ملهبة، وتنغيص النوم مغضبة، والاحتفاظ ببيته وماله، والإرعاء على نفسه وحشمة وعياله، فإنّ الاحتفاظ بالمال حسن التدبير، والإرعاء على الحشم والعيال جميل

حسن التقدير، ولا تفشي له سراً، ولا تعصى له أمراً، فإنك إن أفشيت سره لم تأمني غدره، وإن عصيت أمره أوغرت صدره. ثم اتقي مع ذلك الفرح إذا كان ترحاً، والاكتئاب عنده إن كان فرحاً، فإنّ الخصلة الأولى من التقصير، والثانية من التكدير، وكوني أشد ما تكونين له إعظاما يكن أشد ما يكون لك إكراما، وأشد ما تكونين له موافقة، يكن أطول ما يكون لك مرافقة، وأعلمي أنك لا تصلين إلى ما تحبين حتى تؤثري رضاه على رضاك، وهواه على هواك فيما أحببت، وكرهت، والله يخيّر لك"[74].

تتكاثر المعاني التي تنطوي عليها هذه الوصية، وهى تتدرج من تهيئة الجوّ العام لما سيكون عليه أمر الابنة، مروراً بتحديد الأطر العامة التي تحكم علاقة الزوجة بالزوج، وصولاً إلى المرافقة الأبدية بين الاثنين إذا أحسنت المرأة رعاية الرجل، كل هذه المعاني تكشف جانباً من علاقة الرجل بالمرأة في المجتمع الجاهلي في ظل ذكورية واضحة تحيل المرأة، كما تبين في هذه الوصية، على وسيلة ترفيه تتضاءل قيمتها الإنسانية والفردية، فلا وجود لها إلا في كونها عنصرا خاملا في عالم الرجل، وهذا تمثيل سردي عميق للعلاقات الاجتماعية الجاهلية يكشف الاستقطاب الذكوري العام في ذلك المجتمع، ولكن البنية الأسلوبية للوصية تستعين بالسجع المنظم الهادئ الذي يشبع الدلالات بإيقاعات متتالية تميل إلى نوع من السكنية والهدوء، ويتخلل ذلك بناء منطقي يشد العبارات بعضها إلى بعض. وتأتي الصيغ الأمرية في سياق الطلب الذي يشبه الالتماس، لأن المقام مقام ودّ ومصارحة، ووعظ واعتبار، هذا الأمر يطّرد في الوصايا، بصورة عامة، وإن كان يأخذ أحيانا طابعاً مباشراً في توجيه الأمر الذي يقصد منه الأخذ بالمشورة، وتطبيق الوصية، كما نلمس ذلك في وصية ذي الإصبع العدواني المشهورة لابنه لحظة احتضاره قائلاً "ألن جانبك لقومك يحبوك، وتواضع لهم يرفعوك، وابسط لهم وجهك يطيعوك، ولا تستأثر عليهم بشيء يسودوك، وأكرم صغارهم، كما تكرم كبارهم، يكرمك كبارهم، ويكبر على مودتك صغارهم، واسمح بمالك، وأحم حريمك، وأعزز جارك، وأعن من استعان بك، وأكرم ضيفك، وأسرع النهضة في الصريخ، فإن لك أجلاً لا يعدوك، وصنْ وجهك عن مسألة أحد شيئاً، فبذلك يتم سؤددك"[75].

يلاحظ التركيز على التوازن اللفظي، والتواصل المنطقي الذي يربط المعاني، فكل شرط له جواب بحيث تترتب النتائج في ضوء الأسباب، ويستثمر ذو الإصبع العدواني كل شذرات القيم الجاهلية القبلية ويصوغها لأبنه "أسيد" على نحو متدرج تمكّنه، إذا أخذ بها، أن يكون سيداً لقومه. وإذا كنا لاحظنا في الوصية الأولى هدوء الصيغ الأمرية رضوخاً للمقام الذي احتضن وصية الأم لأبنتها، فإننا نلاحظ هنا الصيغ الأمرية المباشرة، وذلك بسبب اختلاف هذا المقام عن ذاك، فصاحب الوصية يريد تثبيت أكثر المقاصد بأقل الألفاظ، وفى الوصيتين

يمنح الهدف الوعظي ـ الاعتباري مكانة أساسية، فهو يؤطر كل الأفكار الجزئية التي تحتشد بها الوصيتان، ويمكن تعميم ذلك على الوصايا، وهي في هذا لا تختلف عن ضروب النثر الجاهلي الأخرى إذ يكون هذا الهدف حاضراً بوضوح في ثنايا ذلك النثر مهما تعددت ضروبه.

## هوامش الفصل الثاني

1. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة 1: 287.
2. ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1: 20.
3. النهشلي، الممتع في علم الشعر، تحقيق المنجي الكعبي، تونس ص 11 و24.
4. تسند الميثولوجيا الدينيّة شعراً لآدم قاله بالعربية، أُسندت روايته إلى يعرب بن قحطان، إثر ضياع معظمه بسبب الطوفان، وحسب المتخيل الأسطوري فإن يعرب بن قحطان عثر أول الأمر على مقطوعة رثائية لآدم، فلما تمعّن فيها وجد أنها سجع، فلما وزنها استقامت شعراً دون أن يزيد أو ينقص فيها شيئاً، فرآه قومه، فاجمعوا على نظم الشعر الموزون بألفاظ فصيحة. أنظر حول ذلك: البستاني، دائرة المعارف، بيروت 1: 474.
5. محمود المقداد، تاريخ الترسل عند العرب في الجاهلية، بيروت 29 ـ 34.
6. بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، القاهرة 1: 51.
7. أورده ديفين ستيوارت، مجلة فصول ع 3 لسنة 1993 ص 8و 14. وقد أشار الباقلاني إلى أن السجع غير ممتنع عند الجاهليين" بل هو عادتهم" وهو من" الأساليب المعتادة عندهم، والمألوفة لديهم " . أعجاز القرآن، ص 60.
8. نالينو، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، القاهرة، ص 79.
9. طه حسين، في الأدب الجاهلي، القاهرة، ص 325.
10. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، ص 179.
11. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، بيروت، 260و265.
12. القلقشندي، صبح الأعشى، بيروت، 2: 302.
13. القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق بن الخوجه، بيروت، 11.
14. الصناعتين 260، 263، 264، وصبح الأعشى 2: 304 ـ 306.
15. ديفين ستيوارت، السجع في القرآن: بنيته وقواعده، مجلة فصول ع3/ ، 1933 ص12.
16. الزركشي، البرهان في علوم القران، تحقيق أبو الفضل إبراهيم بيروت 1: 58.
17. السيوطي، الإتقان في علوم القران، بيروت 2: 97.
18. أورده ستيوارت ص 19.
19. أدونيس، الشعرية العربية، بيروت، 10.
20. السجع في القرآن، ص 12.
21. الصناعتين 267، وصبح الأعشى2: 303، وإعجاز القرآن 58، وابن الأثير، المثل السائر1: 196.

22. قدامة بن جعفر، نقد النثر، ص 107. وجدير بالذكر أن نسبة هذا الكتاب صححها أحمد مطلوب. فهو لإسحق بن إبراهيم الكاتب وبعنوان" البرهان في وجوه البيان"وتعذر علينا الحصول.
23. الصناعتين، ص 267.
24. صبح الأعشى، 2: 304.
25. المثل السائر، 1: 196.
26. الصناعتين، ص 266 ـ 267.
27. الرماني، النكت في أعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، محمد زغلول سلام ص 98.
28. السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، القاهرة، 2: 97.
29. البيهقي، الاعتقاد، تحقيق أحمد عصام الكاتب، بيروت 1: 262.
30. الصناعتين، ص 267.
31. صبح الأعشى، 1: 454.
32. للتفصيل يراجع، الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، بيروت، 4: 359، 4: 666، 6: 461، 7: 153، 7: 211، 7: 300، 9: 113، 10: 423، 10: 578.
33. أريك فروم، اللغة المنسية، ترجمة حسن قبيسي، بيروت، ص 176.
34. ياروسلاف ستيتكفيتش، العرب والغصن الذهبي، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، ص34 ـ 35و46.
35. محمد حسن درويش، تاريخ الأدب العربي في الجاهلية وصدر الإسلام، القاهرة، ص 65.
36. صبح الأعشى، 1: 254.
37. نقد النثر، ص109 ـ 112.
38. البغدادي، خزانة الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 10: 372.
39. علي بن خلف الكاتب، مواد البيان، تحقيق حسين عبد اللطيف، طرابلس، ص 61.
40. البيان والتبيين، 1: 44، وخزانة الأدب، 1: 91.
41. خزانة الأدب، 1: 90.
42. المسعودي، مروج الذهب1: 83، والخزانة 9: 189، والبيان والتبيين1: 309، وصبح الأعشى1: ، 255ونقد النثر 98 ـ 99، وابن كثير، السيرة النبوية1: 72 ـ 78، وإعجاز القرآن 151 ـ 152.
43. صبح الأعشى، 1: 256.
44. ابن كثير، السيرة النبوية تصحيح أحمد عبد الشافي، بيروت، 1: 72 ـ 78.
45. م. ن. 1: 255.
46. م. ن 1: 256.
47. أوردها محمد حسن درويش، ص82.
48. البيان والتبيين، 1: 52.
49. المبارك الجزري، النهاية في غريب الأثر، بيروت، 4: 215، حاجي خليفة، كشف الظنون2: 1524.
50. إعجاز القرآن، 58.
51. القرطبي، تفسير القرطبي، تحقيق احمد البردوني، القاهرة، 7: 3.
52. المناوي، التعاريف، تحقيق رضوان الداية، بيروت، 1: 202.

53. تفسير القرطبي، 15: 66.
54. أبجدية العلوم، 2: 453وكشف الظنون، 2: 1524.
55. ابن خلدون، المقدمة، تحقيق عبد الواحد وافي، القاهرة101.
56. كشف الظنون، 2: 1524.
57. الأبشيهي، المستطرف من كل فن مستظرف، تحقيق مفيد قميحة، بيروت، 2: 180 ـ 183.
58. صبح الأعشى، 1: 454.
59. الهيثمي، مجمع الزوائد، 7:167و10:23، النهاية في غريب الأثر4: 215، وكشف الظنون2: 1524.
60. تفسير القرطبي، 15: 338.
61. تفسير ابن كثير، 3: 230.
62. م. ن، 3: 231.
63. البيان والتبيين، 1: 155.
64. جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، بيروت، 8: 745.
65. درويش، تاريخ الأدب العربي في الجاهلية وصدر الإسلام، ص 88.
66. الطبري، تاريخ الرسل والملوك2: 12 ـ 144، وابن هشام، السيرة النبوية، القاهرة، 15 17، وابن كثير، السيرة النبوية، 1: 8 ـ 9.
67. صبح الأعشى 1: 454 ـ 455.
68. أورده درويش، ص 53.
69. صبح الأعشى، 1: 347.
70. م. ن، 1: 349.
71. درويش، تاريخ الأدب العربي، ص 60.
72. عبد المجيد عابدين، الأمثال في النثر العربي القديم، الإسكندرية، ص 27.
73. بطرس البستاني، أدب العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، بيروت، ص 256.
74. أوردها درويش، ص 76 ـ 77.
75. أوردها عفت الشرقاوي، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، بيروت، ص 162.

الفصل الثالث

# الإسلام والسرد

## 1. مدخل

أدى الانعطاف التاريخي، الذي مثله ظهور الإسلام، إلى إقصاء الجانب الأساس من المرويات السردية الجاهلية؛ لأنها كانت استثمرت سردياً العقائد القديمة، وعبّرت عنها كبطانة دينية للمجتمع الجاهلي. أما الأجزاء المتبقية منها، التي وصلت إلينا، فتمثلُ جانباً مما امتثل لضغوط الدين، فتكيّفت طبقاً لحاجاته، أو أنها انطوت على مواقف تنبؤية اندرجت في خدمة الرسالة الدينّية. هذه العملية المزدوجة من الاستبعاد والاستحواذ تعطّل أمر البحث في أصول المرويات الجاهلية وطبيعتها، باعتبارها مرويات كاملة في صياغاتها النهائية، فذاك من المحال، ليس فيما يخص العصر الجاهلي، بل في كل الثقافات الشفوية القديمة، ولعل أكثر المداخل عملية وفائدة في فحص طبيعة المرويات السردية الجاهلية، أن يتجه البحث إلى السمات الأسلوبية والتركيبية والدلالية للنثر القرآني والنبوي باعتبارهما صورة مما كان شائعاً من تعبير نثرى آنذاك. ومع أن هذا الاختيار يصطدم بعقبات كبيرة، في طليعتها درجة الحرج التي يسببها البحث في النثر القرآني والنبوي بعيداً عن هيمنة المقدس، وفى معزل عن النظرة التبجيلية المعروفة والمتوارثة، فإنه من دون تخطّي هذه الحدود تبقى التوصّلات النقدية هامشية، ولا تفلح في إضاءة المناطق المعتمة في تاريخ السرد العربي القديم؛ ذلك أن التقلّبات المتعاقبة في البنية الثقافية أفضت إلى تعارضات حاسمة، كان من نتيجتها إما إقصاء معظم مظاهر التعبير السردي القديم، أو الاستئثار به من نصوص تحصّنت وراء قوة لاهوتية، وجرى فيما بعد، مع ظهور المدونات الكلامية والأدبية، إعادة اعتبار لمأثورات الماضي بما يوافق الرؤية الدينّية، وبما يقوّى أسسها وركائزها.

أدى ذلك إلى انكسار شديد في زاوية الرؤية إلى تلك المرويات السردية، فالتاريخ، بكل معطياته الثقافية، مرَّ من "وسط جاهلي كثيف" إلى "وسط إسلامي شفاف". وكانت "درجة الانكسار" كبيرة بين الوسطين، الأمر الذي أدى إلى إعادة إنتاج المأثورات القديمة أو إقصائها بما يوافق الوسط الجديد الذي اقتضت رؤيته للعالم أن ينتخب ما يمتثل

لتلك الرؤية، ويستبعد ما يؤثر سلباً فيها، وهذه التعارضات التاريخية ـ الدينية مسّت مظاهر التعبير الأدبي الجاهلي، والسردي منه بخاصة، لأنه كان حاملاً لمنظومة قيمية مخالفة، جاءت الرسالة الدينية لاستبعادها، والإجهاز عليها، أو امتصاصها، فأقصى الحامل كما أقصى المحمول. ولكن هل رسم الإسلام حدودا للقصّ توافق الرؤية الدينية الجديدة؟

## 2. القص والرؤية الدينية: رسم حدود جديدة.

لكي نلامس الجواب لابد أن نتريث قليلا، ونبحث في موقف القرآن والرسول من القصص الذي يريده الإسلام، وهذا سيكشف ضمنا مدى موافقة المرويات الجاهلية للحدود الجديدة التي سنّها الإسلام. القصّ ممارسة أدبية جاهلية معروفة، كان يقصد بها قصّ المرويات المتوارثة، والاهتمام بها وإشاعتها، مع ما يقتضيه ذلك من تغيير في تفاصيلها بسبب تداولها الشفوي. وكان القصّاص يشغلون كثيرا بـ"أوابد العرب" التي لا يُعرف الآن عنها شيء مؤكد؛ لأنها حُرّمت، واستُبعدت، أو اندرجت في سياق النصوص الدينية بعد تغيير محمولاتها الدلالية، وحلّ محلّها الوعظ والتذكير، وإيراد أخبار الأمم الغابرة على سبيل الاعتبار. الحدود التي رسمها الإسلام للقصّ لم تكن معروفة من قبل، والخروج عليها، إنما هو خروج على الإسلام، كما سنرى ذلك في موقف الرسول من بعض القصّاص في زمنه.

حدّد القرآن فضاء دلالياً للفعل "قصّ" وضمن هذا الفضاء الذي تحول إلى معيار قيمة، نُظّمت شؤون القصص بوصفه فعالية إخبارية في الثقافة العربية. يحيل الفعل "قصّ" في القرآن على معنى الخبر، ووصول النبأ، والإبلاغ عن واقعة إخبارية، قال تعالى "تلك القرى نقصّ عليك من أنبائها ـ الأعراف ـ 101" "وقال" وكلاً نقص عليك من أنباء الرسل ما نثبّت به فؤادك ـ هود ـ 120" "وقال" نحن نقصّ عليك نبأهم بالحق ـ الكهف ـ 13" . هذه الدلالة المحورية للفعل "قصّ" كانت تُقيّد دائماً بدلالات مجاورة، يفرضها سياق الحال في الخطاب القرآني، فقد ألحَقَ القرآنُ الدقةَ، والصواب، والتقصّي بالفعالية الإخبارية للقصص، كقوله "وقالت لأخته قصّيه فبصُرتْ به عن جُنب وهم لا يشعرون ـ القصص ـ 11" . فالقصّ هنا، تقصّي الأثر بدقة. ثم ألحق بها الحقَ الذي هو ضد الباطل، وما يرتبط به من صدق ويقين، في قوله "إن هذا لهو القصص الحق ـ آل عمران ـ 62" . وقوله "إن الحكم إلا لله يقصّ الحقّ وهو خير الفاصلين ـ الأنعام ـ 57" . وقيّدها أيضاً بالاعتبار، والتدبّر، والموعظة في قوله "فاقصص القصص لعلهم يتفكّرون ـ الأعراف ـ 176" . وقوله "لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب ـ يوسف ـ 111" . وأخيراً قيد تلك الفعالية بدلالة الحسن، وكل ما هو مضاد للقبح والإساءة في قوله "نحن نقصّ عليك أحسن القصص ـ يوسف ـ 3" .

الخبر المقيدّ بالدقة، والصواب، والحق، واليقين، والاعتبار، والتدبّر، والحسن، هو القصص الذي أعلى من شأنه القرآن، وأصرّ على ترسيخه، وهو القصص الذي ورد في تضاعيفه ليؤدي وظيفة تقوّي من أمر الرسالة الدينية، وهذا القصص هو الذي أسس القرآن وجوده في المجال الثقافي العام لتداول الأدب، وأصبح هذا الفضاء الدلالي هو الذي يحدّد القيمة الاعتبارية للقصص؛ ذلك أن من دلالات "الآية" أنها تحيل على معنى القصة، وما الآيات القرآنية، كما يؤكد الطبري (310=922) إلا قصص متتالية[1]. أصبح القاصّ، في اللغة العربية وآدابها القديمة، هو الذي يتتبعّ الأخبار، ويتقصّاها.

وجّه هذا الفضاء الدلالي للمصطلح الممارسات السردية بشتّى أشكالها، فما وافق الفضاء الديني فهو مقبول، وما عارضه مرفوض، لا يسمح بروايته وإشاعته بين الناس. القاص هو المتتبّع للأخبار، والمتقصّي لها بدقة، ولابد أن تتوافر فيما يقصّ شروط: الصواب، والتثبّيت، والتدبر، والموعظة، والاعتبار، وسيقود ذلك إلى نتيجة مهمة، وهى أن القصّ أصبح أقرب إلى التاريخ منه إلى الفن الإبداعي المتخيل الذي لا يقوم على مثال. القاص، في ضوء هذه الشروط، إخباري، والشروط الواجب توافرها فيه ليقصّ الخبر كما سمعه، تماثل الشروط الواجب توافرها فيمن يحدّث، إنها: الدقة، والتقصّي، والإسناد الصحيح، والمتن الصائب. وينبغي على القاص ألاّ يورد خبراً لم يتثبّت منه، وإلاّ عُدّ مخلطاً، وذلك يخرجه عمّا حدّده القرآن من شروط فيمن يقص. اختلط القاص بالإخباري ثم بالواعظ. أصبح القصّ ممارسة إخبارية وعظية تهدف إلى غاية دينية، ولم يعرف القصّ والقاص إلا كذلك في الثقافة العربية والإسلامية[2]. القاص هو الذي يأتي بالقصة على وجهها، كأنه يتتبّع معانيها وألفاظها، من قصّ أثره أي اتبعه لأن الذي يقصّ الحديث يتبّع ما حفظ منه شيئا فشيئا، كما يقال يتلو القرآن إذا قرأه، لأنه يتّبع ما حفظ آية بعد آية، والقصّ تتبّع أثر الوقائع والأخبار عنها شيئا بعد شيء على ترتيبها[3].

من أجل أن تتضح الأسباب التي دعت إلى السمة الاعتبارية والوعظية القصص، لابد من التأكيد على أن القصص القرآني ذاته التزم بها، وصارت موجّهاً في القصص بعد ذلك. جاء القصص القرآني للاعتبار وليس للتسلية، وحسب الثعلبي (427=1035). ثمة وجوه خمسة لورود القصص في القرآن، وجميعها تهدف إلى غايات اعتبارية يتقوّى بها الرسول على أعدائه، ويثبّت رسالته الدينية، منها أن إيراد أخبار الأمم الماضية، إنما هو "إظهار لنبوّته، ودلالة على رسالته، وذلك أن النبي لم يختلف إلى مؤدّب ولا إلى معلم، ولم يفارق وطنه مدّة يمكنه فيها من الانقطاع إلى عالم يأخذ عنه علم الأخبار". ومنها أن الله قصّ عليه القصص "ليكون أسوة وقدوة بمكارم أخلاق الرسل والأنبياء المتقدمين والأولياء الصالحين،

فيما أخبر الله تعالى عنهم" . ومنها أن الله إنما قصّ عليه القصص "تثبيتاً له وإعلاماً بشرفه، وشرف أمته" . ومنها أن الله قصّ عليه القصص "تأديباً وتهذيباً لأمته" . وأخيرا فإنه قصّ عليه أخبار الماضيين من الأنبياء والأولياء "إحياءً لذكرهم وآثارهم"[4].

التأمل في وجوه إيراد القصص في القرآن، كما استخلصها الثعلبي، يبيّن أنها تتعلق بالنبوة والنبي الذي توحي إليه أخبار الماضين، وهو ما يمنح النبي نبوّاً، أي ظهوراً وعلوّا على غيره، وهى إحدى معجزاته، وأن تلك القصص تمهّد لنشر الرسالة الدينية، وتمجّد الأنبياء والرسل السابقين، والعبرة المستخلصة من مواقف الأمم السالفة تجاه أولئك الرسل والأنبياء، فقصص القرآن هدفت إلى تقديم الموعظة والعبرة، والرسول أخبر عنها بدقة، وبذلك فالأنموذج الأمثل للقصص والقاص في الإسلام، هو ما قصّه الرسول إلى قومه من أخبار الأقوام السالفة. وكل ما وصل إلينا من المأثورات السردية الجاهلية، لا يخرج عن هذا الفضاء الدلالي الصارم؛ لأنه دوّن على وفق شروطه، كما أن القصص في القرنين الأول والثاني كان ملتزما، إلى حدود بعيدة، بهذه الشروط. لم يجرؤ أحد من المدونين والقصّاص على انتهاك هذه الشروط خلال هذه المدة. حتى الخروقات المحدودة عند بعض القصّاص، التي أجّجت تذمّرات المحدّثين، كما سنرى، لم تكن مقصودة لذاتها. نقطة ضعفها الوحيدة إنها لا تراعي الإسناد الدقيق المتحدّر عن تقاليد إسناد الحديث النبوي. فعالية القصّ كانت مقنّنة، ومرسومة الحدود بدقة، فالمركزية الدينية رسمت سلفا كل الحدود التي ينبغي ألاّ يتخطّاها أحد، وإلاّ عدّ مخلّطا ومزيفاً، وسيقع القصّ في ذلك المحذور بداية من القرن الثالث.

لم يقف الأمر عند قضية الوظيفة التي ينبغي أن تنهض بها القصص، إنما جرى جدل لاهوتي حول أهمية وجودها في القرآن. وعدّها بعض البلاغيين أحد وجوه أعجاز القرآن[5]. وأقاموا الحجّة على ذلك باعتبارها أخباراً عن غيوب ماضية "وردت ممّن لم يعرف الكتب، ولم يجالس أصحاب التواريخ"[6]. وذهب النظّام (230=845) إلى "أن الإعجاز في القرآن من جهة ما فيه من الأخبار عن الغيوب، ولا إعجاز في نظمه"[7]. وسبب ذلك أنّ أبرز ما يتّصف به النبي، قدرته على أنّ يكون "مخبراً عن المغيّبات الكائنة والماضية والتي ستكون"[8].

ويفصّل الباقلاني (403=1012) هذا الأمر قائلاً إن" الرسول كان أمياً لا يكتب، ولا يحسن أن يقرأ، وكذلك كان معروفاً من حاله أنه لم يعرف شيئاً عن كتب المتقدّمين، وأقاصيصهم، وأنبائهم، وسيرهم، ثم أتي بمجمل ما وقع وحدث من عظيمات الأمور، ومهمات السير من حيث خلق الله آدم عليه السلام إلى مبعثه "ولمّا كان الأمر مستحيلاً إلاّ عن تعلّم، وهو لم يكن كذلك كما يقول الباقلاني، وجب ألاّ يكون ذلك "إلاّ بتأييد من جهة

الوحي[9]. وحذا السكاكي (626=1228) حذوه في القول بأنّ اشتمال القرآن على القصص أحد وجوه إعجازه[10].

لم يُنظر إلى القصص في القرآن إلاّ باعتبارها قصص موعظة، وعبرة، وضرب مَثَل، وتقديم نُصح، وإذا ظن أحد، كما يقول ابن الأثير (630=1233) أنها من "الحكايات والأسمار" فقد "تمسّك من أقوال أهل الزيغ بمحكم سببها، حيث قالوا: هذه أساطير الأولين اكتتبها"[11]. وأهل الزيغ هؤلاء، الذين ينظرون إلى قصص القرآن بوصفها حكايات سمر، يضعهم السخاوي (902=1497) على "شفا جرف هار"[12]. هذه أسباب وجهت رواية القصص القديم وجهة معينة، نبذت فيها المرويات والأسمار التي لا توافق الهدف الاعتباري الذي سعى القرآن إلى ترسيخه في كل خطاب. وسيقوم الرسول بتعميق الهدف الاعتباري للقصص.

صدر الرسول، في موقفه تجاه القصص الجاهلي وكل الممارسين لروايته، عن الرؤية التي حدّد أطرها القرآن، سواء أكان ذلك في وظيفة القصص والمرويات الإخبارية، أم في الدور الذي ينهض به القاص الإخباري ـ الواعظ. رسم القرآن فضاء دلالياً لهذه الفعالية، وعمل الرسول على التمسّك بحدود ذلك الفضاء، وأصرّ على جعل القصص يؤدي مهمة اعتبارية، وأن يكون القاص صادقاً وأميناً في قصصه ومروياته، وجعل نوع الخدمة التي يقدمها القاص للدين هي الفيصل في الموقف منه، ولم يخرج عن هذا الإطار إلا فيما اعتبره سمرا لطيفا يجري في وسط أسري حميم، كما سنفصل القول في ذلك عند تحليل "حديث خرافة".

ورد عن الرسول قوله "لا يقص على الناس إلاّ أمير، أو مأمور، أو مختال"[13]؛ فالقاص أحد ثلاثة: إما أنه أمير من أمراء الناس يعظهم بشؤون دينهم ودنياهم، أو مأمور بذلك من الأول، وكلاهما يوظف قصصه في خدمه الدين، أو أن يتندب مختال أو مُراء نفسه للقص، دون أن يؤمر بذلك؛ لأنه يريد الرئاسة لنفسه متشبها بالأمير، وهو هنا لا ينطق ألاّ عن هوى يستميل به قلوب الناس. هذا القاص مذموم لأنه يصدر عن هدف شخصي لا ديني. حارب الرسول هذه الفئة من القصاص الجاهليين الذين يروون أخباراً وأسماراً لا تقدّم خدمة مباشرة للإسلام. ووصفهم بأنهم مختالون، واطّرد هذا الحكم، فيما بعد، ليشمل كل من تكسّب بالقص في العصور اللاحقة. ولكن كيف جعل الرسول هذا القرار ممارسة موجبة على القصاص في عهده؟.

عبّر الرسول عن موقفه تجاه القصّاص والقصص في العصر الجاهلي، وبداية عصر الإسلام، بموقفين متباينين تبعاً لتباين علاقة القاص وقصصه بالرسول. وعرض هذين الموقفين ممثلين بنموذجين لقاصين كبيرين يكشف معيار الرسول المتبعّ في تثبيت موقع

القاص وأهمية قصصه، ويبين أيضا نوع المرويات التي أُقصيت، ولم يُعد لها ذكر في المدونات اللاحقة، وتلك التي استأثرت باهتمام الرسول، واخترقت الحاجز الديني واكتسبت الشرعية الكاملة بوصفها مأثورات لا تتعارض وأهداف الدين الجديد، لأنها امتثلت للرؤية الدينية0 النضر بن الحارث بن علقمة بن كلدة بن مناف بن عبد الدار بن قصي، القاص الجاهلي القرشي المعاصر للرسول، والمتصل به نسباً، عاشر الأحبار والكهنة، وحصل على قدر جليل من العلوم القديمة، وأطّلع على الحكمة، ورحل إلى فارس والحيرة، فتعلّم ضرب العود والغناء، وأطلع على الأخبار، وتشبّع بالخرافات الفارسية، وقيل إنه اطلع على حكايات "كليلة ودمنة" وعرف مرويات الأقوام والأديان القديمة، وقدم إلى مكة في الوقت الذي كان الرسول ينشر فيها رسالته، فكان النضر يحدّث أهل مكة بأخبار الفرس واليهود والنصارى وحكاياتهم، ولم يتردّد في حضور مجالس الرسول التي كان يعظ فيها المكيين، ويحذرهم مما أصاب الأمم الخالية، وما أن يفرغ الرسول من وعظه وينصرف، إلاّ وينهض النضر بينهم قاصاً عليهم أخبار "رستم واسفنديار الفارسية" قائلاً "ما محمد بأحسن مني حديثاً، وما حديثه إلاّ أساطير الأولين اكتتبها، كما اكتتبتُها"[14].

ربط الطبري بين مرويات النضر بن الحارث الخرافية، وأسلوبه المسجوع من جهة، وبين شكّه بأن القرآن ليس مصدره الله، من جهة ثانية، فقال: كان النضر بن الحارث يختلف تاجرا إلى فارس، فيمر بالعبّاد، وهم يقرأون الإنجيل، ويركعون، ويسجدون، وكان يختلف إلى الحيرة فيسمع سجع أهلها، فجاء مكة، فوجد محمدا صلى الله عليه وسلم قد أُنزل عليه، وهو يركع، ويسجد. فقال النضر: قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا إن هذا إلا أساطير الأولين، يقول أساجيع أهل الحيرة"[15].

تهمة النضر مركبة: الشك في أصل النص الديني، وتقويض النبوّة، والتشبع بالمرويات المسجوعة. أُخذ التماثل بين الأخبار التي يوردها الرسول وأخبار النضر عن الأمم القديمة، من أهل مكة على أنه تطابق في الخبر، ومصدره، وغايته، وأسلوبه. أحدث ذلك مزيداً من اللبس في نشر الرسالة الدينية، وكثيرا من الخلط بين النبي والقاص. وجود قاص يؤدي دوراً مماثلاً لدور الرسول في مخاطبة عامة الناس، يعمل على تقويض أمر الرسالة في مبتدأ أمرها، ولهذا وصف النضر بأنه كان "أشد قريش في تكذيب النبي"[16].

ظهر النضر في الفترة التي كان الرسول موضوعا لتهم كثيرة: الشعر، والكهّانة، والسحر. والتهمة الجديدة، تهمة كونه قاصا، تعقّد الوضع أكثرّ مما كان عليه. أفلح الرسول في ردّ تُهم المتّهمين استنادا إلى التباين في أساليب الخطاب، كالاختلاف بين الشعر والنثر القرآني، أو بين الآيات وتمتمات السحرة، وبعض أسجاع الكهّان، لكنه واجه صعوبة في إفهام المكيّين بالفوارق بين ما يورده من أخبار قديمة، وما يورده النضر منها؛ ذلك أنّ

التماثل قائم في موضوعات الأخبار وأساليبها النثرية بين الاثنين. كانت أحاديث النضر تسبّب حرجاً بالغا للرسول لا يمكن مقارنته بأي حرج آخر، ولهذا تجرّد الرسول للردّ عليه، كما لم يتجرّد لغيره، فقد خُصّ بثماني آيات قرآنية تردّ عنه تُهم النضر، منها قوله "وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تُملى عليه بكرة وأصيلاً ـ 5 ـ الفرقان". وقوله "إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين ـ 15 ـ القلم و ـ 13 ـ المطففين".

وحسب ابن عباس[17] فإنّ الآيات التي نزلت بحقه دليل على الضرر الذي ألحقه بالرسالة. بعضها أنذرته بالويل والثبور، وسوء العاقبة، والعذاب الأليم، وهو ما آل إليه مصيره، ذلك ما ورد في سورة "الجاثية"، قال تعالى "ويل لكل أفاك أثيم، يسمع آيات الله إذ تتلى عليه ثم يصرّ مستكبراً كأن لم يسمعها، فبشره بعذاب اليم ـ 7 ـ 8 ـ الجاثية" والذي وقع للنضر فيما بعد، يطابق نبوءة سورة "الجاثية". سقط أسيراً بيد الرسول في معركة بدر، وكان على رأس لواء من قريش، فأمر الرسول أن يقتل صبراً، أي أسيراً، ونفّذ أمر القتل فيه مباشرة علي بن أبي طالب، وكان أول من قُتل صبراً في الإسلام[18].

ما الذي يمكن استخلاصه من هذه الواقعة؟ الخلاصة الأساسية تتمثل بما يأتي: إذا قيست الأمور بنتائجها في القضايا المتناظرة الخاصة بالتُهم التي وجهت إلى الرسول مثل: الكهّانة، والسحر، والشعر، والقص، نجد أنّ موقف الرسول كان أشد قسوة على القاص من غيره، فثمة ثلاث درجات متتالية في موقفه تجاه من شكّك في نبوته: عفا عمّن سحر، وأهدر دم من هجاه شعراً، وقتل القاص وهو أسير حرب[19].

القاص المغاير في منظوره للرؤية التي عبر عنها الرسول مارس ضغطاً كبيراً على الرسالة الدينية، وتبعاً لهذا حكم على النضر بأنه كان "شديد الأذى للإسلام والمسلمين"[20]. وهذا يفسر موقف الرسول العنيف تجاهه. الخلاصة الأخرى التي يمكن أن نخلص إليها، هي طمس المرويات التي تنسب إلى هذا القاص وأمثاله، وكل المرويات التي ظهرت قبل الإسلام، ثم وجد الرواة أنها تتعارض مع جوهر الرسالة الدينية، ذلك أن القرآن حجب هذا الضرب من المرويات بالشكل الذي كانت عليه في العصر الجاهلي، ولم تسمح البنية الثقافية ذات الطابع الإسلامي بروايتها، واختفت، إلاّ تجلياتها الثانوية التي اندرجت في سياق أخبار أخرى، وهى تجلّيات لا يمكن تتبع أصولها، ويحيط الغموض الكامل بكل ما يتصل بها.

تميم بن أوس الداري وفد إلى الرسول من الشام، وأسلم، وصحب الرسول في غزواته، وكان مقرّبا إليه، يحدّثه بأحاديث الأولين وأخبارهم، فروى الرسول عنه ثمانية عشر خبرا، ما وصل إلينا منها يندرج ضمن القصص الشائع في ذلك العصر[21]. وفي هذا يقوم الرسول برواية عن تابع. اهتم الرسول بتميم الداري، وأبرز ما رواه عنه أمام جمع من المسلمين قصة "الجساسة" التي رواها تميم له، ومؤدّاها أن تميماً وصحبه ركبوا سفينة في

البحر، وكانوا ثلاثين رجلاً، فلعب بهم الموج شهراً، فأرفؤوا في إحدى الجزر، فخرجت إليهم دابة مغطاة بالشعر، لا يعرف جنسها، تدعى "الجساسة" أخبرتهم أنّ رجلاً في الدير الكائن في الجزيرة ينتظرهم، وما أن يصلوا إليه، فإذا به إنسان كبير، عظيم الهيكل، وقد كبُل جسمه بالحديد، فيخبرونه خبرهم، فيسألهم عن نخل بيسان وبحيرة طبرية وعين زغر (=بلدة في الشام) ثم يسألهم عن الرسول هل خرج من مكة ونزل يثرب؟ فلما يجيبونه عمّا سأل، يخبرهم أنه المسيح الذي أوشك أن يؤذن له في الخروج، وأنه سيطوف الأرض ومدنها، إلاّ مكة والمدينة فهما، كما يقول "محرمتان عليّ كلتاهما، كلّما أردت أن أدخل واحدة أو واحداً منها، استقبلني ملَك بيده السيف صلتاً يصدّني عنها، وأن على كل نقب منها ملائكة يحرسونها"[22].

وافقت قصة تميم الداري ما كان الرسول يحدّث به المسلمين من قصص عن الدجال وابن الصياد، وعلى الرغم من أنّ قصة "الجساسة" ذات منحى خرافي، فإنها وجدت لها مكاناً بارزاً في متون الثقافة الإسلامية، وتوردها كتب الصحاح والمسانيد؛ لأنها وافقت أحاديث الرسول آنذاك، وعنصر النبوءة فيها جعلها تأتي دليلاً على نبوّة الرسول، فهي من هذه الناحية تدعم حقيقة النبوّة بتجذيرها في التاريخ والوعي والذاكرة.

تبين لنا في الفصل السابق أن عنصر النبوءة، مظهر ثابت في المرويات السردية الجاهلية، فذلك العنصر جزء من الحكايات التفسيرية التي يختلقها القصّاص للتوافق مع الحالة التي استجدت بظهور الإسلام. الحكاية التفسيرية أسهمت بدرجة كبيرة في قبول المرويات الجاهلية في سياق الثقافة الإسلامية، لأنها أدرجتها في خدمة الدين، وتثبيت النبوة. في الثقافات التقليدية يعدّ التأصيل شرطا أساسيا لتحقيق فاعلية الأدوار والأشخاص، فكون النبوءات القديمة تدشن لظهور الرسول، وتتنبأ به، أمر يجعل من وجوده حدثا مرتقبا في المخيلة الجماعية، وذلك يزيح العوائق أمام النبوّة، فالذاكرة في الثقافات الشفوية تؤدي وظيفة معيارية في قبول الحقائق اللاحقة، في حين تؤدّي المخيلة وظيفة الغموض الخاص بمصادر القوة، ومنها مصادر النصوص الشعرية والسردية، بما فيها النصوص الدينية، فتشيع ثقافة الإلهام والإيحاءات المتواصلة التي لا تتوقف إلا بظهور التفكير الكتابي الذي يحول دون القبول بالتوهمات التي تشيعها المرويات الشفوية الكبرى. أفضت هذه المعطيات التي كان يوفرها تميم الداري للرسول من مرويات وأخبار إلى تثبيت موقعه بوصفه رائداً للقصص الإسلامي بعد أن آمن بالإسلام، وتصدّر بذلك تاريخياً فئة القصاص المسلمين، وبدأ رسمياً القص في مسجد الرسول بالمدينة، وسنعود إلى ذلك في سياق معالجتنا لقضية ريادة القصص الإسلامي.

يكشف هذان الموقفان المنتخبان من مجموعة من المواقف الخاصة بوجهة نظر القرآن

والرسول في القصص والقصّاص، أنّ كل ما لا يوافق الرؤية الدينية لا يمكن روايته أو قصّه، وأن كل خبر يمكن أن يسهم في تقوية الرسالة الدينية والرسول، سواء بالإعلان المباشر، أو الإيحاء فليس ثمة ما يوجب حجبه كائناً ما كانت صفته، وصيغته، وأسلوبه، وموضوعه، إنما يصبح، على عكس ذلك، مهماً لأنه يؤدي وظيفة تخدم الدين. وفي ضوء هذا يمكن تفسير ضروب الطمس والإقصاء التي تعرضت لها كثير من المرويات السردية الجاهلية التي كانت تستثمر المعتقدات القديمة، ومنها كثير من الخطب، والمنافرات، والشذرات المنسوبة إلى الكهّان، وغير ذلك من الأوابد العتيقة، والمرويات التي وصلت إلى أيدي المدونين الأوائل هي التي كيّفت نفسها مع منظومة القيم الاعتبارية الجديدة التي أرساها الإسلام إلى درجة يمكن القول فيها إنّ الإقصاء سيشمل حتى القصص المكتوب إذا تعارض والروح الإسلامية التي بدأت تترسخ في شتى مجالات الحياة، فإذا أخذت الأمور كما هي، فإنّ قول النضر بن الحارث بأنه كان يكتتب قصص الأولين، يعّد، إذا ثبت، دليلاً على أنّ كل ما نسب إليه طمس وأقصي، لموقفه الذي بيّناه من الإسلام، وقُطعت أية نسبة ممكنة بين هذا القاص والمرويات التي كان يرويها في مكة، وكثير منها ينتمي إلى ثقافات ما قبل الإسلام، ولم يبق إلاّ موقفه المناهض للإسلام دليلاً على معارضته الرسول.

جُرّد النضر من مروياته التي أتى بها من بيئات ثقافية وعقائدية مختلفة، ووضع في فئة الضالين المؤذين للإسلام، في حين دفعت قصصه ومروياته إلى الوراء لتحجب، فلا يراد لمثل تلك المرويات أن تدخل الذاكرة لأنها اقترنت براوٍ لم "يوفّق" في خدمة الدين، وعلى العكس من ذلك، فإنّ مرويات تميم الداري وجدت لها صدى طيباً ومكانة مرموقة في نفس الرسول، والمدونات الإسلامية فيما بعد، على الرغم من أنه ليس لدينا إشارة إلى أنها كانت مكتوبة في أول أمرها، وينقلنا كل هذه إلى قضية التدوين التي تمثل الحاجز الثاني الذي كان على المرويات السردية الجاهلية أن تتخطّاه لتصل إلى الأجيال اللاحقة.

### 3. السرد وعصر التدوين: إقصاءات تاريخية.

أختلف المؤرخون بشأن تدوين الآثار العربية، وطال الخلاف كل شيء بما في ذلك المرويات الدينية المنسوبة للرسول. معلوم أن القرآن كان يدوّن تباعاً في زمن الرسول، وأنه جمع في عهد خلفائه الأُول ثم صدر كاملاً مرتباً بصورته المعروفة الآن في زمن الخليفة عثمان بن عفان. بُتّ في هذا الأمر على تلك الصورة لأسباب دينّية ودنيوية، بيد أنّ حاشيته، وهو الحديث فقد جرى عليه ما جرى، شأنه في ذلك شأن أي مرويات ظهرت في ذلك العصر. صفة القداسة الملازمة للحديث النبوي لم تحل دون الوضع الذي لحق به، بعد أن تأخر تدوينه، والرأي الشائع أن الرسول حظر تدوين الحديث، أول الأمر، خشية الاختلاط بالقرآن، وهذا الحظر فهُم، ضمن ممارسات التواصل الثقافية ـ الشفوية في ذلك العصر،

على أنه نوع من المنع الذي استمر طويلاً بعد وفاته، فتباينت الآراء بين قائل إن بعض الأحاديث دوّن في زمن الرسول والخلفاء الراشدين، ولكن في نطاق محدود جداً، وبين قائل إن تدوينه بدأ في عهد عمر بن عبد العزيز في نهاية القرن الأول الهجري[23].

لكنّ التدوين بوصفه عملاً منهجياً دقيقاً ومنظماً لم يعرف إلا نحو منتصف القرن الثاني الهجري[24] وفي نصفه الثاني تشكّلت "المادة الدينية" الخاصة بمرويات الحديث النبوي، وصنّفت، وبدأت في القرن الثالث تظهر المصنفات الكبرى التي مازالت معتمدة ومقدسة عند عموم المسلمين. الأسباب التي يمكن الركون إليها: هيمنة المشافهة، موقف الرسول من الكتابة، ندرة الوسائل الكتابية، بما فيها عدم تطور رسوم الألفاظ العربية، بدرجة كافية تتيح المجال أمام التدوين الشامل، كما تكشف رسوم الكتابة القرآنية، التي تنهض دليلا، إلى هذا اليوم، على عدم اكتمال أحرف العربية المرسومة في النصف الأول من القرن الهجري الثاني، ولكن الإطار الشفوي للتعبير والتراسل هو الذي رتّب أمر عدم الاهتمام بالكتابة، حتى لو استقرت المعرفة الكتابية، كما سيظل ذلك واضحا في الثقافة العربية خلال القرون اللاحقة.

تكشف الرحلة الطويلة التي مر بها الحديث النبوي قبل أن يستقر نهائياً في مظان معروفة، ما سكتَ عنه التاريخ بصدد المرويات غير الدينية التي لم تكن مصادر للتشريع والأحكام كما هو الأمر بالنسبة للحديث. وبعبارة أخرى، تأخرت عملية تدوين الحديث مع أهميته القصوى في تاريخ الرسالة المحمدية، فكيف بالمرويات السردية التي لم تكن تنطوي على أهمية تناظر أهمية الحديث! ليس لدينا ما نطمئن إليه من إشارة حول الموضوع طوال القرن الأول، وربما معظم القرن الثاني، وبعد منتصف القرن الثاني بدأت تتوارد أنباء متفرقة وضئيلة حول جمع الأخبار والمرويات وتدوينها، وجميع الكتب الخاصة بذلك عرفت بعد ذلك بمدة طويلة. والاحتمال الأكثر قبولاً أنها كانت تتواتر بين الرواة، وقد احترف كثير منهم الرواية، كما هو معروف.

بيد أنّ عودة من النصف الثاني للقرن الثاني الهجري إلى القرن الأول تبين لنا تضاؤل عدد الرواة المحترفين وتناقصهم، ولا نعثر طوال القرن الأول إلاّ على رواة هواة يرافقون الشعراء ويأخذون عنهم، وهو تقليد جاهلي شائع. لكن الإخباريين، بدأوا في الظهور في النصف الأول من القرن الأول، وتمكّنوا مع مطلع القرن الثاني من جمع بعض المرويات. فإذا أخذنا مثالاً على ذلك، سيرة الرسول، آخذين بالنظر الأهمية الاعتبارية والدينية والتاريخية للشخص الذي تدور حوله، فإنّ أول رواتها، وهما اثنان، يشكلان الطبقة الأولى من طبقات رواة السيرة النبوية: عروة بن الزبير وأبان بن عثمان، توفيا على التوالي في عامي94هـ و105هـ، قبل أن يضعا مادتها بين يدي الزهري الذي توفي عام124هـ وموسى بن عقبة الذي توفي عام141هـ، وإلى هذين الأخيرين تعود بلورة الإطار العام للسيرة شفوياً،

وهى المادة التي وصلت إلى ابن إسحاق المتوفى في عام151هـ والذي له الفضل في تثبيت مادة السيرة بالصورة التي لا تختلف كثيراً عما وصلت إلينا بتهذيب بن هشام المتوفى 213هـ[25].

استقرّت السيرة النبوية مدوّنة في مطلع القرن الثالث، ومع كل هذا فليس لدينا دليل يؤكد اهتمام هؤلاء وغيرهم بالرواية الأدبية المحترفة، ذلك أنّ الأخبار حول الرواية والتدوين تبدأ بالتواتر مع نهاية القرن الأول، بالنسبة لأحاديث الرسول، في حين تأخر تدوين السيرة، فإذا أخذنا أهمية هذين الموضوعين في تاريخ الإسلام، واستئثارهما بالأهمية الأولى، يرجّح أنّ تدوين المرويات الأخرى تأخر إلى وقت لاحق، لا يمكن التثبّت الدقيق منه، لأن كل شيء كان يسبح في فضاء الشفاهية اللامتناهي.

شُغل التدوين بالقضايا التي ظهرت في عصره، ومن الطبيعي أنّ يدوّن المدوّنون المرويات المقبولة والمتداولة في عصرهم، ويهملون كل ما يخالف ذلك، ويتجنبونه. ولما كان عصر التدوين ـ ولنقل على سبيل التجّوز القرن الثاني الهجري بعامة ـ مختلفاً في مشكلاته السياسية والاجتماعية والروحية عن العصر الجاهلي، فضلا عن حقبة صدر الإسلام، فإن كثيراً من المرويات التي استلهمت العصر الجاهلي، واستثمرت معطياته القبلية والدينية لم تجد مكاناً في مدونات عصر التدوين في ظل المؤسسة الدينية ـ السياسية التي لها منظورها وتصوراتها الخاصة بها، ذلك أن هذه المؤسسة نشأت، في الأساس، على افتراض نوع من القطيعة الثقافية والروحية مع ذلك العصر. القطيعة التي تقول بأن الأصل الأول والتام والمطلق تأسّس بالنص الديني الذي جبّ ما قبله.

هذا يعني أن كثيراً من المأثورات والمرويات استبعدت لمخالفاتها طبيعة العصر، وكانت استبعدت قبل هذا؛ لأنها تعارض موقف الإسلام. وإذا تحدثنا عمّا طابق الإسلام منها، ووجد له مكاناً في المرويات الشفوية التي لم يبطلها الإسلام؛ فإنه ظل أسير التداول الشفوي طوال القرن الأول وطرفاً من القرن الثاني، وتعرّض للاكراهات التي تفرضها المشافهة وتغير الأحوال الدائم، ذلك أنّ الشفاهية كانت نظاماً اتصالياً مهيمناً، وجميع هذه الاعتبارات ينبغي أن تؤخذ مأخذ الجد، حينما يجري الحديث عن المرويات القديمة. ثمة حواجز يصعب اختراقها، لم تذكر أخبار الأوائل، كما يقول المسعودي، لأن "أصحاب الشريعة" ينكرون ذلك ويمنعونه[26]. الأمر الذي أدى إلى إسقاطها وطمسها مع الزمن، أو وضع أطر دينية تسهل عليها الاندراج في المرويات الإسلامية.

لكن الحدود التي رسمها الإسلام للقص، لم يقتصر دورها على طمس المرويات القديمة أو تنقيحها، إنما أصبحت إطارا انتظمت فيه شؤون القصص الإسلامي. القصص في ظل الإسلام إحدى أهم الظواهر الأدبية الجديدة. مازالت تلك الظاهرة شبه معتمة، ومنسية،

ومرمية خارج مجال الوعي الأدبي العام، ولا يكاد أحد يفكر بها، وهي تحتاج، أكثر من غيرها، إلى إضاءة تكشف، ليس فقط تحيّزات المركزية الدينية في صوغ أطر القصصّ الإسلامي، إنما رسم الدور الديني للقصاص الذين تكاثروا، بصورة تثير الدهشة، قبل أن تتمايز الحدود بين البعد الديني للقصص والبعد التخيلي، وتنبتّ الصلة بين القصّ والتذكير، وتتأزم العلاقة بين المرجعيات الدينية الثابتة، والمرجعيات السردية المتغيرة.

### 4. القصّ: إشكاليّة الريادة الزمنية.

اختُلف في أول من جعل القصّ مهنة له في الإسلام، وكنّا رأينا أن الرسول روى عن تميم الداري حكاية "الجسّاسة" فيكون قصّ في زمن النبي. هذه الواقعة بذاتها تمنحه فضلا ريادية كبيرا، وقيمة فضلى، تماثل قيمة قس بن ساعدة الذي روى الرسول خطبته. حينما يتعلّق الأمر بمرويات الرسول لا نجد في المظان القديمة إلا التسليم الكامل بأهمية الأشخاص الذين يروي عنهم. يظهر تضارب كامل في النصوص المروية عن الرسول، لكن الشك لا يلحق صدق الوقائع. ارتبط تميم الداري بالرسول فانتزع ريادة القصص الإسلامي.

لكن الداري قاص مخضرم، جرى إعداده، مثل النضر بن الحارث، في العصر الجاهلي، وبأفول ذلك العصر أصبح أهم قصّاص العصر الجديد. لو قورن بمعاصره النضر بن الحارث لتبيّنت الكيفية التي تتقاطع بها مصائر القصّاص في ظلّ التغيرات الدينية. يرتحل النضر من الحجاز إلى العراق وفارس ويعود محملا بقصص الآخر، فيدفع حياته ثمنا لعصيان روحي، وشكّ لا يخفى بالعقيدة الجديدة، فيما يأتي الداري من بلاد الشام، محملا بسيل من الحكايات الغريبة، فينتزع مكانة سامية؛ لأنه دعم النبوّة، وعزّز من قيمتها في حقبة التأسيس الأولى. أصبح القص بذاته ليس فيصلا بين الحق والباطل، فحسب، إنما بين الحياة والموت. حينما يذكر النضر يرتسم دوره المعيق للإسلام، وحينما يذكر الداري يرتسم دوره الممهد للإسلام. لنعمّق التناقض بين الاثنين لكي يتضح انكسار النسق الثقافي العام، وتحوله باتجاه جديد، ثم لكشف المصائر المتقاطعة لقصّاص الجاهلية وقصّاص الإسلام.

لا يمكن فهم ريادة تميم الداري إن لم تعرض بمواجهة نقيضه. يُدرج الداري عادة في الموروث الإسلامي ضمن "مؤمني أهل الكتاب" ومن "العالمين به" إلى جوار عبدالله بن سلاّم، وسلمان الفارسي، والنجاشي[27]. كان نصرانيا، فجاء وبايع الرسول وأسلم، وأحاديثه وافقت أحاديث الرسول عن المسيح الدجال[28]، وكان "يقرأ القرآن كله في ركعة"[29]. نذر الداري نفسه من أجل الإسلام، إذ حمل من الشام إلى المدينة قناديل وزيتا، فعلّق القناديل، وصبّ فيها الماء والزيت، وجعل فيها الفتيل، فلما غرُبت الشمس أمر فأسرجها، وخرج الرسول إلى المسجد، فإذا هو بها تزهر، فقال "مَن فعل هذا؟" قالوا "تميم

الداري يا رسول الله" . فقال "نوّرتَ الإسلامَ، نوّر اللهُ عليك في الدنيا والآخرة، أما إنه لو كانتْ لي ابنة لزوّجتكها" فأنكحه ابنة نوفل بن الحارث[30]. هذه إنارة رمزية، فقد أسهم الداري في توسيع مساحة الإسلام المضيئة.

أما النضر بن الحارث فمدخله إلى العقيدة الجديدة مناقض كليّة، يريد أن يطفئ نورها، ويسقطها في ظلمة الجاهلية. عارض القرآن متهكّما، فقال "والطاحنات طحنا، والعاجنات عجنا، فالخابزات خبزا، فاللاقمات لقما"[31]. لاغبار إنها محاولة مقصودة منه لتخريب الإسلام من الداخل. تهديم النص المقدّس بمحاكاة ساخرة. خرج إلى الحيرة" فاشترى أحاديث كليلة ودمنة، فكان يقرأ على قريش، ويقول "ما يقرأ محمد على أصحابه إلا أساطير الأولين، أي ليس هو من تنزيل"[32]. قال ابن عباس "قالوا للنضر بن الحارث ما يقول محمد؟ قال: أرى تحريك شفتيه، وما يقول إلا أساطير الأولين، مثل ما أحدّثكُم عن القرون الماضية. وكان النضر صاحب قصص وأسفار، فسمع أقاصيص في ديار العجم، مثل قصة رستم واسفنديار، فكان يحدثهم"[33]. تهمته التي لا تغتفر التجديف بكتاب الله. كان يقول فيه ما يقول، فأمر النبي بقتله[34]. هذه المقارنة يراد بها كشف الخلفية الدينية للداري والنضر، لكي تفهم الظروف التي بوّأت الداري مكانته الأولى بين قصاص الإسلام.

دشّن الداري لوظيفة القاص الدينيّة في المسجد. أصبح القصّ مهنة تشرف الدولة عليها، مجالسه معروفة، ومعلن عنها بأوقات محدّدة، وفحواها الوعظ والإرشاد، ولم يتردّد بعض الخلفاء في حضور تلك المجالس. تلقّى القصاص دعما مباشرا من المؤسسة الدينية، لكن بروز نزعة التشدّد المتأخرة، أظهرت تأويلا مختلفا لموضوع القص في عهد الرسول والخلفاء الراشدين، كما أنها شكّكت بريادة القصّاص، وعالجت الموضوع من واقع حال القصّاص المتأخر. جرى تجاهل التاريخ، وتوارت الوقائع خلف التفسيرات الضيقة لحقبة شبه مفتوحة تتداخل فيها الوظائف والمؤثرات والأصول الثقافية.

في ضوء الصورة القاتمة للقصّاص، بعد القرن الثالث، لا يمكن قبول وجودهم في مسجد الرسول، ولا في عصر الصحابة الأول حيث الحقيقة الإلهية مازالت تفعم القلوب المؤمنة بدفئها، وشهود العيان أحياء. تُنسى الواقعة الأصلية لكي يصحّ التفسير المتأخر. تشوّش مفهوم الريادة الزمنية لمدة طويلة، وتعدّدت الآراء حوله: رأي يذهب إلى أنه لم يقصّ أحد في زمن الرسول والخلفاء الراشدين، إنما ابتدأ القصّ بعد الفتنة[35]، كما تؤكد مرويات منسوبة لابن عمر (73=692) وهو رأي شائع تنامى في القرون المتأخرة، وصاغ رؤية السلف للقصص. ورأي آخر يؤكد أن القص ابتدأ مع خلافة الراشدين، وفي عهد عمر بن الخطاب[36] وهو أقل شيوعا، ثم الرأي الذي يؤكد أن القصّ ابتدأ في زمن الرسول، كما قدّمنا في موقفه من الداري والنضر بن الحارث، وهذا الرأي يجري قبوله على مضض، كأنه

ترياق مميت، لا خلاف حول المكانة الرفيعة للداري في الإسلام، ولكن حينما يُربط أمره بالقص، فينبغي البحث عن تأويل أو تخريج ما.

عُرف القصّ في عهد الرسول، وعصر الخلفاء الراشدين، وفيهما عُرف القاصّ المحترف الذي يتّخذ القصّ مهنة مشرّفة يفتخر بها، ويتلازم حضوره في المسجد مع القارئ والمحدّث، تقدّم تلاوة القرآن، فرواية الأحاديث، ثم تروى وقائع المسلمين، ووقائع الأمم القديمة، على سبيل الوعظ والاعتبار. وظائف القارئ والمحدّث والقاص متضافرة فيما بينها. في القرون التالية سيجري تفريق كامل بين هذه المكونات العضوية التي عرفها الإسلام المبكّر. سيلفظ القاص خارج المسجد، وسيستأثر شخص واحد بالقراءة والحديث والوعظ وإمامة المصلين. تكرّست كثير من مظاهر الفردية في المسجد، وبمرور الوقت نُسيت مظاهر التنوّع الأولى. أما ربط القص بالفتنة، فيعود، فيما نرى، إلى موقف سياسي وأخلاقي لاحق مضاد للقص يصدر عن ذمّه. ففي لحظات الانكسار الكبرى، يتم تعميم المساوئ، وينشط البحث عن مسبّبين، وترمى التهم جزافا. براءة القصّاص من الفتنة تؤكدها علاقة الرسول والخلفاء الراشدين بهم.

يروى بأن الرسول خرج على قاص يقصّ، فأمسك. فقال له "قص، فلأن أقعد غدوة إلى أن تشرق الشمس أحب إلي من أن أعتق أربع رقاب". وهو حديث تورده المصادر القديمة[37]. لكن الأخبار المتأخرة توارب كثيرا في الموضوعات الحساسة، فالمؤلفون الممتثلون لثقافة عصورهم، ينقسمون إلى عارفين الحقيقة لا يجرؤون على التصريح بها، أو جاهلين بها لا يتصورون وقوعها، ورسم الصورة ممكن عبر بناء سياق يفسّر لنا موضوع الريادة، ويضفي على تلك الأخبار المتناثرة قيمتها الحقيقية، وهنا يتقدم جميع القصّاص تميم الداري[38] يليه عبيد بن عمر[39] فالأسود بن سريع[40]. فعن الزهري أنه قال "أول من قص تميم الداري على عهد عمر، أستأذنه في كل جمعة مقاما، فأذن له فكان يقوم. ثم استزاده مقاما آخر، فزاده. فلمّا كان عثمان استزاده مقاما آخر، فكان يقصّ في الجمعة ثلاث مرات[41]. وعدّت ريادته في القصص الإسلامي نوعا من "الأولية بالنسبة إلى الأمة المحمدية[42].

المسجد هو مكان القاصّ، فتميم الداري، كان يقصّ في مسجد الرسول، استأذن عمر بن الخطاب في ذلك، فأذن له، وداوم على حضور مجلسه[43]. والأخبار تتضارب حول موقف عمر من الداري، بعضها ذهب إلى أن تميم الداري استأذن عمر، فأذن له، فقصّ قائما، وبعضها ذهب إلى أن تميما استأذن عمر في القصص سنين، فكان يأبى عليه، فلما أكثر عليه، قال له "ما تقول؟" فأجاب "أقرأ عليهم القرآن، وآمرهم بالخير، وأنهاهم عن الشر. قال عمر "ذاك الربح" ثم قال "عظ قبل أن أخرج للجمعة"[44]. وفي هذه الفترة، بدأ

عبيد بن عمير يقصّ، وبما أنه ثبت أن الداري قصّ في حياة الرسول، فالمرجّح أن عبيد بن عمير أول من قصّ على عهد عمر بن الخطاب[45].

يقوم القاص في المسجد بعد صلاة الصبح، فيذكر الله تعالى، ويدعو، ويؤمّن الناس، وذلك خلف المقام بعد تسليم الإمام. وكان عبيد بن عمير أول من فعله[46]. وكان القصّاص يتوزّعون الوقت فيما بينهم بالتناوب. أما أبو حازم القاصّ، فكان يقصّ فجراً وعصراً في مسجد المدينة، وعلى هذا سار الأسود بن سريع في المسجد الجامع بالبصرة، وهو أول من قصّ فيه[47]. وكان ابن سريع أمضى شطرا من حياته يغزو مع الرسول، شاركه في أربع غزوات[48]، والغزوات غير السرايا، فهي التي يقودها الرسول بنفسه، وحينما وصل البصرة، خاطب البصريين في المسجد، قائلا: إني والله ما أتيتكم لأجلس إليكم، ولكني رأيتكم صنعتم شيئا أنكره المسلمون، فإياكم وما أنكره المسلمون[49]، فاحتلّ الجزء الخلفي من المسجد الجامع، يقصّ فيه إلى أن توفي في الفترة الفاصلة بين الخلافتين الراشدية والأموية. هذا التقليد سرعان ما انتشر في سائر المدن والثغور الإسلامية الأخرى، فسعيد بن جبير كان يقصّ في مسجد الكوفة. توطّد القصّ في قلب المساجد، وأصبح جزءا من الطقوس التعبديّة فيه.

يقول ابن عون (151=768) أدركت مسجد البصرة" وما فيه حلقة تنسب إلى الفقه إلاّ حلقة واحدة تنسب إلى مسلم بن يسار، وسائر المسجد قصّاص"[50]. وبالنظر إلى أهمية القصّ أصبح القصّاص يعيّنون من الخلفاء والولاة. عَيّن سليمان التججبي عام 38هـ قاضياً في مصر، ثم عُزل عن القضاء، وأُفرد بالقصص، وظل يقصّ سبعاً وثلاثين سنة، تلاه الخولاني، وأبو الخير اليزني، والحضرمي طوال القرن الهجري الأول، ومكان القاص كان المسجد العتيق، الذي بناه عمرو بن العاص[51] وتتردّد أخبار القصّاص الآخرين في مصادر السنة النبوية والتاريخ والأدب.

ارتسمت للقاص صورة تقوية بالغة التأثير في القرن الأول، وظل محافظا على هذه الصورة معظم القرن الثاني. وأول ما عُرف" قاص الجماعة" الذي كان مركزا أساسيا لا يقل أهمية عن قاضي الجماعة، يحتشد حوله المستمعون في المجالس، ومكانته مناظرة لمكانة المحدّث والقارئ. إنه شخصية تلوذ بها الجماعة، فيستعيد، عبر قصصه الوعظية، بناء التجربة الإسلامية بوساطة السرد. تبوّأ عبدالله بن كثير هذا المركز المرموق، في وقت مبكّر[52] وشيئا فشيئا غزا القاص وعي العموم، واختص برعاية كبيرة، ومكانة رفيعة، فعبيد بن عمير سمّي بـ" قاص أهل مكة"[53] وشيبة بن نصاح، عرف بـ" قاص أهل المدينة" واشتهر بمواظبته على الورع، والدين الصحيح[54] وسمي بالاسم نفسه مسلم بن جندب الهذلي الذي توفي في مطلع القرن الثاني[55] فإسماعيل بن رافع[56] ثم ابن أبي السائب[57]. وحاز على

لقب "قاص الكوفة" ابن خالد الجدلي، الكوفي العابد[58] في حين أصبح إدريس الخولاني، الذي قال مكحول عنه "ما رأيت أعلم منه" قاصا لأهل الشام، ثم قاضيا عليهم، في ثمانينيات القرن الأول[59] وتبوّأ الموقع نفسه النضر بن عمر[60]. وعرف قصّاص الثغور والأجناد في القسطنطينية وسواها[61].

ظاهرة تكاثر القصّاص، وبروز أهمية القصص في الحياة الدينية، لم تظل أسيرة المساجد، إنما وجدت طريقها إلى مجالس الخلفاء وقصورهم. اتخذ بعض الخلفاء قصّاصا لهم. لم يرد ذكر ذلك في عهد الراشدين، لأن التواصل، بين الخلفاء والقصّاص، كان مباشرا في المدينة، وبتوسّع دار الإسلام، لم تتغير العلاقات فحسب إنما الأدوار أيضا. ربما يكون معاوية بن أبي سفيان أول من استنّ ذلك، فاستقدم القصّاص والرواة إلى قصره في دمشق، يصغي إليهم، وهم يعيدون بناء الأحداث والوقائع بصورة حيّة في مجلسه، ومرّ بنا موقفه مع سحبان وائل، وفيه اتضحت سلطة الخطيب ـ القاص ـ المذكّر، حيث تعطل دور الخليفة، وتوقفت طقوس الصلاة في حضرة الخشوع المطلق. وعُرف عن هشام بن عبد الملك أنه اتخذ سليمان بن حبيب المحاربي قاصا له، وكان من "المتعبدين" وقد ولاّه بعد ذلك عمر بن عبد العزيز قضاء دمشق، وتوفي في بداية العقد الثالث من القرن الثاني[62] واتخذ عمر بن عبد العزيز محمد بن قيس المدني قاصا له[63] وكان عمر يتخشّع بين يدي قصّاص العامة[64].

وظهرت أسرة الرقاشي في البصرة، في وقت مبكر، واستأثرت بالقص نحو قرنين من الزمان، تتعاقب فيها الأجيال والطبقات. وفي منتصف القرن الثاني، برز صالح المرّي في البصرة أيضا، وانجذبت إليه الجموع، فكان ينغّم قصصه بالحزن، فيؤثر فيها تأثيرا كاسحا، حتى إن سفيان الثوري وصفه بأنه ليس قاصا، إنما هو نذير، واقترن قصّه بالتحزين، وهو أول من أشاع ذلك في البصرة[65]. استغراق المري بالحزن، وإثارة الشجن، أظهره متخشعا في قصصه كأنه رجل مذعور، يُذعر المستمعين أمرهُ من حزنه وكثرة بكائه، كأنه ثكلى. وصف بأنه شديد الخوف من الله، كثير البكاء. كان يرى أن للبكاء دواعي بالفكرة في الذنوب، فإن أجابت على ذلك القلوب، وإلاّ نقلتها إلى الموقف، وتلك الشدائد والأهوال، فإن أجابت، وإلاّ فأعرض عليها التقلّب بين أطباق النيران. وكان يبكى، ويغشي عليه، فتتصايح الناس حوله[66].

أبدى الخلفاء حرصا مباشرا على متابعة القصاص، فكانوا يحرصون على تعميق الوظيفة الوعظية والإرشادية للقصص، ويذكّرون القصّاص بذلك، ويحضرون مجالسهم، ويصغون بخشوع إليهم، مثل: عمر بن الخطاب، وعمر بن عبد العزيز. وكان علي بن أبي طالب يتحقّق من كفاءتهم الوعظية، إذ مرَّ يوماً بقاص في الكوفة يُدعى نوف البكالي، فقال له "أيها

القاصّ، أتقصّ ونحن قريبو عهد برسول اللّه؟ لأسألنّك فإن أجبتني، وإلاّ خفقتك بهذه الدرّة، ما ثبات الدين وزواله؟ "قال" أمّا ثباته فالورع، وأما زواله فالطمع "قال" أحسنت! قصّ، فمثلك فليقصّ"[67]. وكان يدقّق فيما يقص القصاص، ويوجّه بالتزام أمانة الوعظ والتذكير. وروي عنه أنه أخرج القصّاص من مسجد البصرة إلا الحسن لكونه سمعه يتكلم بالتذكير بالموت، والتنبيه على عيوب النفس، وآفات الإهمال، وخواطر الشيطان، ويذكّر بآلاء الله ونعمائه، وتقصير العبد في شكره، ويعرّف بحقارة الدنيا، وعيوبها، وتصرّمها، وخطر الآخرة، وأهوالها، فهذا القص محمود إجماعا، وهذا القاص محله عند الله عظيم[68].

ويبدو هذا الخبر ضعيفا، فقد قتل علي، والحسن البصري دون العشرين، ومع أنه كان في البصرة التي وصلها في أول خلافة علي، فمن الصعب قبول موقعه كأهم قصاص المسجد، وهو في سنّ مبكرة، إذ ستدوّي شهرته، بعد ذلك، في خلافة معاوية. وكان معاوية يستمع إلى الأخبار والسير، ويستقدم القصّاص والإخباريين إلى قصره[69]. وينجذب للمباهج. أما عمر بن عبد العزيز فكان يداوم على حضور مجلس القصّاص، يصطف مع العامة مصغيا إلى ما يجود به القصّاص بعد الصلاة[70].

اتّصف قصّاص القرن الأول وشطر من القرن الثاني بالورع والتقوى، وكانوا قضاة أو محدّثين، وكثير منهم من الصحابة، والتابعين، أو أتباع التابعين، وحيثما ذكروا تلحق بهم صفات الإجلال والثقة دائماً. وقد صنعنا مسرداً بأحوال بعض القصّاص خلال القرنين الأول والثاني، يبدأ بقصّاص عاصروا الرسول، وينتهي بالقاصّ صالح المري (172=788) يكشف أنهم كانوا جميعاً يمارسون الإرشاد والوعظ، ومعنيين مباشرة بعلوم الدين من حديث، وفقه، وتفسير، وقراءة.

### مسرد بأحوال القصّاص وصفاتهم في القرنين الأول والثاني[71]

| اسم القاص | الصفة والحال |
|---|---|
| إبراهيم التيمي، أبو عمر الجوني، وهب بن منبّه، الحسن البصري، كعب الأحبار، محمد بن كعب، مطرف بن عبدالله، مسلم بن جندب، تميم الداري. | ثقة، حافظ، ثبت في الحديث |
| تميم الداري، إبراهيم التيمي، أبو حازم، أبو عمر الجوني، وهب بن منبّه، الحسن البصري، معاوية الكندي، مطرف بن عبدالله، سعيد بن جبير، عبدالله بن رواحة، الأسود بن سريع، كعب الأحبار | روى عن الرسول أو عن بعض الصحابة |

| اسم القاص | الصفة والحال |
|---|---|
| أبو الخير المزني، أبو إسماعيل الحضرمي، كعب الأحبار، مطرف بن عبدالله، سعيد بن جبير، عبيد بن عمير، محمد بن إسحاق | فقيه، عالم، قاض، مفسّر |
| صالح المري، تميم الداري، سعيد بن جبير، يزيد الرقاشي، إبراهيم التيمي، شبيه بن نصاح، عبدالله بن كثير، مسلم بن جندب، ابن خالد الجدلي، سليمان بن حبيب المحاربي، قيس بن محمد المدني | ورع، زاهد |

تتردّد في تضاعيف المصادر القديمة أسماء عشرات القصّاص الذين عرفوا في الجوامع والمساجد والمجالس، منهم: موسى بن سيار الأسواري، أبو علي الأسواري، والقاسم بن يحيى، مالك بن عبد الحميد المكفوف، وصالح المرّي، ويبدو أنهم إلى القرن الثاني لم يغزوا الأماكن العامة خارج المساجد، لكن التطورات الثقافية الجديدة بدأت تترك آثارها في القص، من ذلك تعدّد اللغات والثقافات، فلا يمكن لقاص أن يبرع دون معرفة ثقافات الجمهور. وكانت البصرة إحدى مدن التخوم الثقافية، حيث الامتزاج بين الثقافتين العربية والفارسية، حاجات المتلقّين تفرض على القصّاص الحديث بلسانين وبثقافتين، وكثير من الكتّاب تميّز بالازدواج الثقافي، أي إجادة التفكير والتعبير بلغتين، مثل: عبدالله بن المقفع، وسهل بن هارون، لكن القاص موسى بن سيار الأسوارى حظي بوصف مفصل من الجاحظ في "البيان والتبيين" كان الأسواري من أعاجيب الدنيا، فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية. يجلس فتقعد العرب عن يمينه والفرس عن يساره، فيقرأ الآية من كتاب الله، ويفسّرها للعرب بالعربية، ثم يحوّل وجهه إلى الفرس فيفسّرها لهم بالفارسية، فلا يُدرى بأي لسان هو أبين، واللغتان، كما يقول الجاحظ، إذا التقتا في اللسان الواحد أدخلت كلٌّ واحدة منها الضيمَ على صاحبتها إلا ما ذكرنا من لسان موسى بن سيار الأسواري.

معلوم أن القصّاص كانوا يستشهدون بآيات من القرآن في سياق قصصهم، ولكن ميزة الازدواج الثقافي ستكون مهمة في تداخل الثقافات وتفاعلها، فالنخبة التي أسّست للثقافة في بداية العصر العباسي كانت متميزة في أدوارها، ولعبت دور الوساطة بين الثقافات العربية، والفارسية، واليونانية، والهندية، وسيظهر أثر كل ذلك، فيما بعد، حينما يتجلّى التنوّع والثراء في الثقافة السائدة، فمصادرها وأصولها المتشعّبة كانت تلتقي في وسيلة تعبير أساسية، وهي اللغة العربية، أما تنوعاتها الأخرى فكانت تتصل ببيئات ثقافية خصبة. كان شكل التعبير عربيا، طبقا لامتثال المرويات لخصائص العربية، أما محتوى التعبير فمتنوّع، يقوم بتمثيل المرجعيات الثقافية الحاضنة للأحداث والوقائع الخاصة بتلك المرويات.

### 5. انكسار النسق الثقافي وذم القصّاص.

لم تعمّر طويلا مكانة القصّاص، فتغيرات النسق الثقافي غيرت مواقع القصّاص والكتّاب والشعراء، وقلبت أدوارهم ووظائفهم. وقبل أن نقف على كل ذلك، يلزمنا الوقوف أولا على حال القصّاص، وكيف تهاوت مكانتهم الموروثة، واستجدت لهم مكانة وسط العامة، فخسروا المساجد، ومنعوا من عقد مجالسهم فيها، فاحتلوا الأماكن العامة: الأسواق، والطرقات، والساحات العامة. هذه الأماكن هي المجال المفتوح للتداولات العمومية، وسيجد منها كثير من أبطال المقامات ورواتها، في القرن الرابع وبعده، المسرح المناسب لمروياتهم. وقع انفصال بين القاص وممثلي الثقافة الدينية، ورتّبت أحاديث كثيرة تنتقص منهم. أحاديث تضافرت فيما بينها فشكّلت ما يمكن اعتباره موقف الإسلام من القص.

في ظل التدهور المتصاعد في البنية الثقافية الموروثة، وقع انفصال بين النسق الموروث والنسق المستحدث. كثير من القصّاص كانوا مازالوا أمناء للمرجعيات الوعظية الدينية القديمة، وبسبب التحولات النسقية راح بعضهم يشدّد على التمسك بالأصول الأولى للقصص، ولكن طائفة أخرى انخرطت في سياق التحولات الثقافية الجديدة، وسعت إلى تغيير وظيفة القص القديمة، بحيث توافق المتغيرات في عصرهم، لم يكن هذا يقتصر على القصّ، فقد عرفه الشعر، بشار وأبو نوّاس وأبو تمام عبروا عن التحولات الجديدة في الذوق العام، والمؤكد أنه في حالات التغيير الكبرى تنشطر المواقف بين تشدّد في التزام المعايير القديمة، ونزوع للتحرّر منها. وقع ذلك في الشعر، وفي القص.

ارتمى جملة من القصّاص في أحضان الماضي، وتطلعت جماعة إلى المستقبل، بدأ الحراك الثقافي يترك أثره في القصّ. ولتخفيف نزعات التشدّد الأصولية بدأت تظهر مرويات تدعو للتخفيف من وقع التذكير والوعظ على الناس. استدعيت أحاديث متناثرة، وأدرجت في سياق النزاعات الثقافية الجديدة. صار الماضي يتدخل في مواجهات الحاضر.

أدينت نزعة التشدّد القديمة لتدشين الانتقال إلى المرحلة الجديدة. جرى استذكار كامل لمرويات تعود إلى عائشة وابن عمر وغيرهما. منها أن عبيد بن عمير دخل على عائشة، فبادرته فورا "خفف فإن الذكر ثقيل"[72]، وفي رواية أخرى، قالت له "أقصص يوما، ودع يوما، لا تملّ الناس[73] وفي أخرى، قالت له "أما بلغني أنك تجلس، ويجلس إليك". قال "بلى يا أم المؤمنين". قالت "فإياك وتقنيط الناس، وإهلاكهم"[74]. وقالت عائشة لابن أبي السائب، قاص أهل المدينة "ثلاثا لتتابعني عليهن أو لأناجزك". قال "وما هنّ؟ بل أتابعك أنا يا أم المؤمنين". قالت "اجتنب السجع في الدعاء؛ فإن رسول الله صلى الله عليه وسلم وأصحابه، كانوا لا يفعلون ذلك، وقص على الناس في كل جمعة مرة، فإن أبيت فثنتين، فإن أبيت فثلاث، ولا تمكّن الناس هذا الكتاب، ولا ألفينّك تأتي القوم، وهم في

حديثهم، فتقطع عليهم حديثهم، ولكن اتركهم، فإذا حدوك عليه، وأمروك به، فحدثهم"[75].

لا يعرف أبدا عن عائشة أي من نزعات التشدّد التي بولغ في روايتها اعتبارا من القرن الثالث، فلم تمانع في الاستماع من الرسول إلى حديث خرافة، كما سنعرف ذلك فيما بعد. مثل هذه الملاحظات كانت ترد في سياق النصح غير المباشر. نظر أبو بكر إلى قاص أطال، فقال"لو قيل لهذا قم، فصلّ ركعتين"[76]. هذا الموقف مختلف كليا عن الموقف الذي جمع معاوية بسحبان وائل، بعد هذه الفترة بقليل، وهو ما ذكرناه في فصل سابق. وروي عن عثمان أنه مرّ بقاص، فقرأ القاص سجدة ليسجد عثمان معه، فلم يسجد[77]. وروي عن عمر بن عبد العزيز أنه أمر القاص أن يقص كل ثلاثة أيام مرة، وقال له"روّح الناس، ولا تثقل عليهم"[78]. ومرّ عبد الله بن مسعود بقاص، وهو يذكّر الناس، فقال"يا مذكر، لِمَ تقنط الناس من رحمة الله؟"ثم قرأ: قل يا عبادي الذي أسرفوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله"[79].

تنشّط التحولات الثقافية تضاربا جذريا في المواقف تجاه تراث الماضي. جرى استثمار هذه الخلفية في العصور المتأخرة، ودمغ القصاص جميعا بالذم، فممّا استند الذم إليه، ذلك الحكم القاطع الذي رواه أبو هريرة"سيأتي زمان تجدون قوماً يحدّثونكم من الأحاديث ما لم تسمعوا أنتم ولا آباؤكم، ليضلّوكم عن دينكم، ويفتنوكم عنه، فإياكم وإياهم، وهم القصاص"[80]. ونشطت المرويات الانتقاصية لابن عمر، ففي كل مناسبة تتصل بحملات الذم التي راحت تروّج ضد القصّاص، يظهر ابن عمر بوصفه المرجعية المتعصّبة لذلك. روي أنه منع القصّاص أن يحضروا مجلسه، فلما رفض أحد القصّاص ذلك"أرسل ابن عمر إلى صاحب الشرط أقم القاص، فبعث إليه فأقامه".

ومرّ علي بن أبي طالب بقاص، فقال"أتعرف الناسخ من المنسوخ؟"قال"لا". قال"هلكت، وأهلكت"[81]. أما عمران بن الحصين فمرّ بقاص، فقرأ القاص سجدة، فمضى عمران ولم يسجد معه، وقال"إنما السجدة على من جلس لها"[82]. وشاع الحديث القائل"القاص ينتظر المقت، والمستمع ينتظر الرحمة"[83] ومما زاد من تداول هذه المرويات وتضخيمها، انفصال القاص التدريجي عن الخاصة، وارتباطه بالعامة، فكانوا، كما يقول ابن قتيبة"يميلون وجوه العوام إليهم، ويستدرّون ما عندهم بالمناكير والغريب والأكاذيب من الأحاديث، ومن شأن العوام القعود عند القاص ما كان حديثه عجيبا خارجا عن فطر العقول، أو كان رقيقا يحزن القلوب، ويستغزر العيون"[84].

في عصر ابن قتيبة، في النصف الثاني من القرن الثالث، وفي وسط مشحوذ بالعجب، راح القصّاص يتبارون في مهاراتهم التخيلية والتعجبيّة، لأنهم غادروا الحدود الدلالية للقص،

كما كانت قبل قرون، وكما يفضّل ابن قتيبة، فإن القاص إذا ذكر الجنة قال "فيها الحوراء من مسك أو زعفران، وعجيزتها ميل في ميل، ويبوّئ الله تعالى وليَّه قصرا من لؤلؤة بيضاء فيه سبعون ألف مقصورة، في كل مقصورة سبعون ألف قبة، في كل قبة سبعون ألف فراش، على كل فراش سبعون ألف كذا. فلا يزال في سبعين ألف كذا وسبعين ألفا، كأنه يرى أنه لا يجوز أن يكون العدد فوق السبعين، ولا دونها، ويقول لأصغر من في الجنة منزلة عند الله من يعطيه الله تعالى مثل الدنيا كذا وكذا ضعفا، وكلما كان من هذا أكثر، كان العجب أكثر، والقعود عنده أطول، والأيدي بالعطاء إليه أسرع"[85].

أصبح القاص موضعا للذم. هو مبالغ، ومختال، المختال هو الذي نصّب نفسه لذلك من غير أن يؤمر به، ويقصّ على الناس طلبا للرئاسة، فهو الذي يرائي بذلك ويختال، والقاص المختال يروي أخبار الماضين، ويسرد القصص، فلا يأمن أن يزيد فيها أو ينقص[86]. المعيار الذي ينبغي على القصاص الامتثال لشروطه هو الاستقامة المطلقة في نقل الأخبار، لا زيادة ولا نقص فيما يروي من أخبار الماضين، وإذا كان ذلك ممكنا في القرن الأول، بسبب المشافهة الكاملة، فلم يعد ممكنا قبوله في القرنين الثالث والرابع. دوّن السير ابن إسحاق، وابن هشام، والواقدي، وظهرت كتب الطبقات لابن سعد، وابن سلام، وابن قتيبة، وعرفت كتب التاريخ الكبرى للطبري وسواه، وغصّت أسواق الوراقين بالمدونات، فلم يعد من المقبول لدى المتلقين أن يقوم القاص بدور المؤرخ، ولا بدور المحدّث أو المفسّر. وجود كل هؤلاء أصبح حقيقة واقعة. لابد أن تنفصل العلاقات بين القص والأصول التوثيقية. لابد أن تنزاح العلاقات إلى درجة مختلفة من التراتب بين الوظائف القديمة والوظائف الجديدة للقص والقصّاص. يقوم القاص في ضوء هذه المتغيرات بتمثيل الأحداث عبر القص، ولا يؤرخ لها، كما فعل أسلافه في القرن الأول.

راحت نبرة الذم تتعالى ضدّ القصاص، طال الذم كبارهم وصغارهم على حدٍّ سواء، ليس لمهارتهم التي كانت تثير غيظ المحدّثين، إنما لأن المحدّثين أصرّوا على ضرورة امتثالهم لقواعد الحديث النبوي. يقول يحيى بن معين عن صالح المري، إنه مجرد قاص "وليس بشيء" ووصف أحاديثه بالبطلان، وضعّفه. وكان علي بن المديني يقول عنه "ليس بشيء، ضعيف، ضعيف" وقال عنه أبو حفص بأنه "ضعيف في الحديث، يحدّث بأحاديث مناكير" فيما يقرّر إبراهيم بن يعقوب الجوزجاني بأن المري "كان قاصا واهي الحديث"[87].

الربط بين القص والحديث النبوي، كما حصل في حالة صالح المري، يؤدي إلى تنازعات جذرية بين الدين والقص، تفضي في نهاية الأمر إلى إلحاق ضرر بكليهما. ظهر وكأن القصاص يتهدّدون الدين مباشرة، قيل "ما أفسد على الناس حديثهم إلا القصاص" و"ما

أمات العلمَ إلا القصاصُ، إن الرجل ليجلس إلى القاص برهة من دهره، فلا يتعلّق منه بشيء، وإنه ليجلس إلى الرجل العالم (=المحدّث) الساعة فما يقوم حتى يفيد منه شيئا" وكان بعض المحدّثين، كما رأينا من قبل مع ابن عمر يمتنع عن محادثة القصاص[88]. ونسجت المرويات التفصيلية حول ذلك.

روي أن عَمْراً الناقد مرّ بقاصّ يقصّ حديثا كاذبا، في العراق، فنهاه فأبى عليه، فاشترى الحديث الكذب منه بأربعة دراهم. ثم صادفه، بعد زمن، يقصّ بالشام، وهو يذكر ذلك الحديث بعينه، فقال له: بعته مني بأربعة دراهم، فقال إنما بعتك بالعراق"[89]. وصار كل حديث لا يحتمل الصدق ينسب حالا إلى القصّاص، وتوصف الأخبار غير الاحتمالية، بأنها من "أخبار القصاص المنمّقة، وأوضاعها المزوقة"[90]. واندلع التنازع بين المتنافسين من القصّاص، حتى ضرب بذلك المثل "القاصّ لا يحب القاصّ"[91]. وتحرص المصادر على رسم صور ساخرة عنهم. ابتلع القاص سيفويه لقمة حارة من فالوذج فغشي عليه من شدّة حرها، فلما أفاق، قال "مات لي ثلاثة بنين، ما دخل جوفي عليهم من الحرقة ما دخل جوفي من حرقة هذه اللقمة"[92].

وتعزو المصادر إلى عبدالله بن عمر الموقف المتشدّد من القصاص، فقد اعتبرهم أهل بدع، وقرن القصص بالفتنة التي مزّقت شمل المسلمين، وجرى تضخيم لا يخفى لكل المرويات المنسوبة إليه. حينما يربط القاص بالفتنة المدمّرة، الفتنة التي اندلعت بسبب التطلعات الخاصة بالأشخاص والأدوار والتصورات، فذلك سيخرّب صورة القاص الموروثة: قاص الجماعة، وقاص المسجد، وقاص الخلفاء، وقاص الأمصار والثغور.

راح الذم يأخذ طريقا متراجعا إلى الوراء، إلى الحقبة التي تفجّرت فيها الفتنة، فحمّل القصّاص إثمها. قيل إن ابن عمر شوهد مرةً خارجاً من المسجد، فلما سُئل عن سبب خروجه، قال "ما أخرجني إلاّ القاصّ، ولولاه ما خرجت"[93]. وروي أنه كان يمتنع عن السجود وراء القصّاص[94]. وعن عبدة بن أبي لبابة، قال "دخلت المسجد، وصّليت، مع ابن عمر، العصر، ثم جلس، وحلّق عليه أصحابه، وجعل ظهره نحو القاص. قال: ثم أفاض بالحديث. قال: فرفع القاص يده يدعو، فلم يرفع ابن عمر يده"[95]. وارتفعت لهجة الذم بمرور الوقت، يقول عبد الله بن المبارك، سألت سفيان الثوري "من الناس؟قال "العلماء" قلت "فمن الملوك؟" قال "الزهاد". قلت "فمن الغوغاء؟" قال "القصّاص"[96]. والعلماء في هذا السياق هم علماء الحديث. وكان أحمد بن حنبل (241=855) يقول "أكذب الناس القصاص والسؤّال"[97]، وقرّر محمد بن كثير الصنعاني أنَّ الجلوس إليهم من علامات استخفاف العقل، وذهاب المروءة، فلما قيل له

شدّدت، قال "والله، لو أنني ملكت شيئاً من أمور المسلمين، لنكّلتُ بهم" لأنهم عنده "أكذب الخلق على الله وعلى أنبيائه، ومَنْ يجلس إليهم شرّ منهم"[98].

هذه المرويات الانتقاصية لم تعرف إلا في وقت متأخر، حينما التصق القصاص بالعموم. أظهر أحمد بن حنبل مقاومة ضارية ضد القصّاص، وعدّ عملهم من الكبائر، أراد أن يمزّق شمل هذا المجتمع المضطرب المتنامي في المجال العام على حساب المحدّثين والفقهاء، روي عنه قوله "من الكبائر قاص يقصّ على قصّاص"[99]. أراد تفتيت النواة الصلبة للقصّاص، حينما عدّ تبادلهم فنون القص من الكبائر، والاحتقان المتبادل بين أحمد بن حنبل والقصّاص تحرص على ذكره الكتب القديمة، ومنها الخاصة بشخص ابن حنبل الذي صمد في محنة القول بالحدوث والقدم، وخرج منتصرا منها، وكان أن اندلع النزاع مع القصّاص، ومع أولئك الذين قوي عودهم طوال محنته.

أظهر الإمام جفوة من القصّاص، فيما سخروا هم منه بمرارة، ومرة كان يصلّي برفقة يحيى بن معين في مسجد الرصافة، فقام قاص، فقال "حدثنا أحمد بن حنبل، ويحيى بن معين، قالا: حدثنا عبد الرزاق، أخبرنا معمر عن قتادة عن أنس قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: مَن قال لا اله إلا الله خلق الله من كلمة منها طيرا منقاره من ذهب وريشه من مرجان، وأخذ في قصة نحو عشرين ورقة، فجعل أحمد ينظر إلى يحيى، ويحيى ينظر إليه، وهما يقولان ما سمعنا بهذا إلا الساعة، فسكتا حتى فرغ من قصصه، وأخذ قطاعه، ثم قعد ينتظر بقبّته، فأشار إليه يحيى، فجاء متوهما لنوال يجيزه، فقال: مَن حدّثك بهذا الحديث؟ فقال: أحمد وابن معين، فقال أنا يحيى وهذا أحمد، ما سمعنا بهذا قط، فإن كان ولابد من الكذب فعلى غيرنا. فقال أنت يحيى بن معين؟ قال: نعم. قال: لم أزل اسمع أن يحيى بن معين أحمق، وما علمت إلا الساعة، كأنه ليس في الدنيا يحيى بن معين وأحمد بن حنبل غيركما. كتبت عن سبعة عشر أحمد بن حنبل ويحيى بن معين. قال فوضع أحمد كمّه على وجهه، وقال دعه يقوم، فقام كالمستهزئ بهما"[100].

ومثل هذه الأخبار تتردّد في المظان القديمة، فقد نقل عن المبرد قوله "خُبّرت أن قاصا كان يُكثر الحديث عن هرم بن حيان، فاتفق هرم معه مرة في المسجد، وهو يقول: حدثنا هرم بن حيان، فقال له: يا هذا أتعرفني، أنا هرم بن حيان، ما حدثتك من هذا بشيء قط. قال له القاص: وهذا من عجائبك أيضا، إنه ليصلّي معنا في مسجدنا خمسة عشر رجلا اسم كل رجل منهم هرم بن حيان، فكيف توهمت أنه ليس في الدنيا هرم بن حيان غيرك. ويقرب من هذا أنه كان في الرقّة قاص يكنى أبا عقيل يُكثر من التحدث عن بني إسرائيل فيظن به الكذب، فقال له يوما الحجاج بن حنتمة: ما كان اسم بقرة بني إسرائيل؟ قال: حنتمة. فقال له رجل من ولد أبي موسى الأشعري: في أي الكتب وجدت هذا؟ قال: في كتاب عمرو بن العاص"[101].

وكانوا يدخلون في نوع من المساجلة الدفاعية عن أنفسهم، فيفحمهم الآخرون. وقيل إن الحسن مرّ يوما بقاص "يقص على باب مسجد رسول الله، فقال الحسن: ما أنت؟ فقال: أنا قاص يا ابن رسول الله. قال: كذبت، محمد القاص. قال الله عز وجل: فاقصص القصص. قال: فأنا مذكّر، قال: كذبت، محمد المذكّر، قال له عز وجلّ: فذكّر، إنما أنت مذكّر. قال: فما أنا؟ قال: المتكلّف من الرجال[102]. وهنا تلتبس العلاقات، فالحسن يعتبر القاص هو الرسول، لأن الله أمره بالقصص، فلا يحقّ لسواه ادعاء هذه الفضيلة، ولحل هذا الادعاء الذي يتراجع إلى الوراء، يستخدم الحسن مكانته ونفوذه، فيتهم القاص بأنه الرجل الذي يتكلّف رواية القصص، فهو بعيد عن البداهة التي كانت تميز الرسول وقصصه، ولا يحق له التطابق مع الدور النبوي.

راح القصّاص يجتذبون عامة الناس، ويخلبون ألبابهم، وفي حالات كثيرة كانوا يرونهم مصدرا موثوقا للأخبار، وهذا نفّر الخاصة منهم، قال حجر بن عبد الجبار الحضرمي: كان في مسجدنا قاص يقال له زرعة، فنسب مسجدنا إليه، وهو مسجد الحضرميين، فأرادت أم أبي حنيفة أن تستفتي في شيء، فأفتاها أبو حنيفة، فلم تقبل. فقالت: لا أقبل إلا ما يقول زرعة القاص. فجاء بها أبو حنيفة إلى زرعة، فقال: هذه أمي تستفتيك في كذا وكذا. فقال: أنت أعلمُ مني وأفْقَهُ، فافْتِها أنت. فقال أبو حنيفة: قد أفتيتُها بكذا وكذا، فقال زرعة القول كما قاله أبو حنيفة، فرضيت وانصرفت[103].

مثل هذه الأخبار تضع القصّاص في تعارض مع رموز الفقه والحديث، فيُسخر من ابن حنبل، وأحمد بن معين، ولا يُعترف بفتاوى أبي حنيفة، تلمس هذه الأخبار الوتر الحساس في نفس المؤمنين، حيث لا تجوز المقارنة بين أصحاب المذاهب الكبرى ورعاع القصاص. همشّت مكانة القصّاص عبر المقارنة المتحيزة بين الصدق الأخلاقي والتخيل السردي. سياق المقارنة بين الجانبين يحسب لصالح أئمة الإسلام، وفيما يخص أبا حنيفة، فالخبر مشوب برائحة الوضع؛ فالراوي الذي ينقل الخبر يغفل القضية الجوهرية، ويتخطّاها إلى القضية الثانوية. الجوهرية هي فتوى الأمام، ولا نعرف شيئا عنها، ترد الإشارة إليها أكثر من مرة، لكن لا يفصح عنها، فالهدف توظيف الواقعة لذم القاص الذي خلب العامة، في حين يجري التركيز على القضية الثانوية، وهي عدم الثقة بفتاوى أبي حنيفة، واللجوء إلى القاص للتيقن من الأمر. السخرية المبطّنة، والثقة العمياء بالنفس تجد لها مكانا في سياق ذم القصاص. وقفت امرأة على قاص يقصّ على الناس، فقالت له "يا قاص المسلمين، قد رأيت لك في المنام أنك من أهل الجنة، فقال لها: اسكتي عافاك الله، قد صحّ هذا عندنا من غير وجه"[104]. أصبح القاص يروي مناكير وغرائب، يميل بها وجوه الناس إليه، وشأن العامة القعود عند من كان حديثه عجيبا[105]

في النصف الثاني من القرن الثالث صار القصّاص يتهدّدون السلامة العامة، حلقاتهم تتكاثر في الطرقات والساحات، ولم يعد مرغوبا في وجودهم داخل المساجد، وتخلّوا عن وظيفتهم التذكيرية، وانزلقوا إلى لجّة التخيل السردي، وبالغوا في استثارة العامة بمرويات تثير سخطهم من الأوضاع العامة، وتؤجّج انفعالهم. أصبح المسجد الذي انبثق القص من قلبه، قبل قرون، مجرّد ذكرى، وعلامة على انفصال في وظائف القصّاص. تعمّق التعارض بينهم والمحدّثين الذين بمرور الوقت عدّوا الأوصياء المباشرين على الثقافة الدينية. يورد الطبري، وابن كثير، وابن الجوزي أنه في سنة 284هـ مُنع الجلوس إلى القصّاص في بغداد، كما منعوا من القعود على الطرقات، وعُملت بذلك نسخ قرئت بالجانبين بمدينة السلام في الأرباع والمحال والأسواق، قرئت يوم الأربعاء لست بقين من جمادى الأولى من هذه السنة، ثم منع يوم الجمعة لأربع بقين منها القصّاص من القعود في الجامعين، وفي جمادى الآخرة نودي في المسجد الجامع بنهي الناس عن الاجتماع إلى القصّاص، ومن فعل ذلك أحلّ بنفسه الضرب[106].

أصبح القصّاص والمستمعون، على السواء، محل ريبة كبيرة، طوردوا، وشتّتوا، وطال العقاب مَن يعثر عليه في مجالسهم. أصدرت دار الخلافة أمرا بذلك، وأعلنته على المنابر، ونودي به في الأرباع والمحال والأسواق. يعود ذلك إلى الأدوار التي كان القصاص يقومون بها، فيؤثرون في كل شيء، لم ينج أحد من تأثيرهم، بدأوا يجلبون أنصارا ومستمعين، ويثيرون الفتن. بعض حركات التمرّد ضد السلطات كان القصّاص يقفون وراءها. انخرط القاص كفاعل في وسط العامة من المهمّشين، وهو الوسط المناسب له، وقاد أحد القصّاص، ويدعى البكري، شغبا في قلب بغداد، وتزعّم جمهورا من الساخطين على الأوضاع العامة. خليط من الأهالي ومن عامة الأتراك والأعاجم[107].

امتد تأثير القصّاص إلى مجالات جديدة، فراحوا يغزون قطاعا كبيرا من الناس، فالقشيري، لجأ إلى التصوف، بتأثير من قاص. يورد ذلك ابن كثير. قال أبو القاسم القشيري "اختلفتُ إلى مجلس قاص، فأثّر كلامه في قلبي، فلما قمت لم يبق في قلبي منه شيء، فعدتُ إليه ثانية، فأثر في قلبي بعدما قمت، وفي الطريق عدتُ إليه ثالثة، فأثّر كلامه في قلبي، حتى رجعت إلى منزلي، فكسرت آلات المخالفات ولزمت الطريق"[108]. لم يكن الحظر المشدّد على إخلاء الطرقات والمساجد من القصاص، ومنع انعقاد حلقاتهم، حادثة منقطعة في سياق متصل، فقد حُظر وجودهم في المساجد والطرقات في سنة 279هـ، وأصدر المعتضد، في أول توليه الخلافة، أمرا بالنداء في مدينة السلام ألاّ يقعد على الطريق، ولا في مسجد الجامع قاص، ولا صاحب نجوم، ولا زاجر[109].

يشير التوتر بين القصّاص والدولة إلى أن الأخيرة انزلقت إلى المنازعة بين القصّاص

وأوصياء الثقافة الرسمية، الذين تصاعد دورهم في تلك الحقبة، وذلك كجزء من السياسات العامة، وتلك المنازعة تعيد إلى الأذهان صدى التحيزات القديمة للدولة، في قضية خلق القرآن، قبل أكثر من نصف قرن، أيام المأمون، إذ سرعان ما نشط أنصار النقل، بعد الانقلاب العام على التصورات العقلية الاعتزالية، وخروج ابن حنبل منتصرا، ومؤيَّدا من الدولة في القول بقدم القرآن، فانهار الموقف السابق الذي كانت تتبنّاه الدولة، في القول بالخلق. ظهر القصّاص وكأنهم متحلّلون من قيود الإسناد التي أصبحت، بعد المحنة، تغري الجميع في التعلّق بها. رُسمت للقصّاص صورة المارقين المعتزلة الذين عطّلوا سلسلة الإسناد التي اختصت بها هذه الأمة، من دون سائر الأمم، فطالهم ما طال ذرية واصل بن عطاء. وتوالى تكرار منع القصّاص من الاقتراب إلى الجوامع، وأُحلّ الضرب بمن يحضر مجالسهم. في القرن الرابع انتهى الأمر بقاص الجماعة قبل ثلاثة قرون إلى أن يُدمج مع أصحاب النجوم، والمشعوذين، والمكدّين، ويطارد في أزقة عاصمة دار الإسلام.

كثير من مظاهر ذم القصّاص خضعت لخلفيات الصراع الذي شهده القرن الثالث بين أنصار العقل وأنصار النقل، فالقصّاص لا يراعون تقاليد الرواية، طبّقت عليهم شروط المحدّثين في الإسناد. صالح المرّي، الذي كان يحتفى به قبل قرن، وهو يتخشّع بحزن في مسجد البصرة، رسمت له صورة قاتمة، فيما بعد، فقد اتهم، كما رأينا، بأنه ضعيف في أحاديثه، وحذر من مروياته لأنه لم يتقيد بالإسناد[110]. وتلك تهمة طالت محمد بن إسحاق زعيم أهل السير في تلك الفترة تقريبا. الخروج على السند يعدّ مروقا في ثقافة نقلية، أضيفت إلى ذلك تهمة جديدة: البكاء. وكما هو معلوم فصالح المري كان يتحزّن في قصصه. بالغ القصّاص وراحوا يستثيرون العواطف الخبيئة في نفوس المستمعين، ويتركونهم حيارى وسط حومة من بكاء التأثر، وعدّ ذلك، من وجهة نظر المتشدّدين، نقيصة، فالتسبب في البكاء ليس من وظائف القاص[111]. كل جديد ينبغي مضاهاته بالموروث، فما وافقه أُخذ به، وإلا فهو بدعة. راحت تتهشّم الصورة الموروثة للقاص، وتحل مكانها صورة إكراهية مشينة له، فهو كذاب، مراءٍ، لا يوثق بحديثه[112]. في هذه الحقبة، وفي ظل هذه الظروف، أصبح القاصّ يوصف بأنه مخلّط أو مُضحِك. ويقدّم المسعودي (346=957) صوراً ساخرة عنهم[113] تطابق، بصورة مثيرة، ما كان يروّج ضدهم من تهم.

وضع القصّاص في معارضة مباشرة مع القرآن والحديث النبوي، أي في معارضة مع القرّاء والفقهاء والمفسرين والمحدثين، فعدّوا من أصحاب البدع، والبدعة "إحداث ما لم يكن له أصل"[114]. ونهى الرسول عنها، بقوله "إياكم ومُحدَثات الأمور، فإنّ كل مُحدَثة بدعة، وكل بدعة ضلالة"[115]. ولماّ كان القص، بدلالته الجديدة، لا ينهض على أصل، إنما هو إبداع ونسج من لاشيء، على نقيض ما كان عليه أمره من قبل، فقد خرج على

الفضاء الدلالي الذي حدّده القرآن والرسول، وراح يتكوّن على غير مثال. هذه الحجة وأمثالها جرى تعويمها في فضاء ثقافي وديني تتنازعه رهانات الصراع بين القديم والحديث. إلى ذلك، رسمت صورة شخصية للقاص، توافق التعمية المقصودة، فمن تمام آلة القصص، أن يكون القاص أعمى، ويكون شيخا بعيد مدى الصوت[116].

العمى والشيخوخة، في هذا السياق، لا يقصدان لذاتهما، إنما يفهمان، ويكتسبان معنى خاصا، ضمن نسق ثقافي يصف الخارجين عليه بالعماء والضلالة وغياب العقل بسبب الكِبَر. حينما يغيب البصر والعقل، يسقط المرء في عتمة سحيقة. الشيخوخة والعمى ركيزتان أساسيتان للتخريف، وإيراد المبطلات، والمهلكات. فلا غرابة أن نجد أن كل الأفق الدلالي للخرافات يرتبط بفساد التصورات الدينية في الكِبَر. صورة القاص المفسد، فاقد البصر والبصيرة، والمبتدع، والضال، كانت من لوازم ثقافة تصطرع في قلبها نزاعات القيم الكبرى بين الارتماء في ماض صار براقا وجذابا وشفافا، كلما ابتعدنا عنه، وحاضر يغطس بالصعاب، والكثافة، والتنوعات الجديدة، يوما إثر يوم، دُفع القصاص إلى ظلام البدع. ولكن هل يمكن اختزال الأمر إلى دور القصاص فقط، أو إلى دور خصومهم؟ هل كان كل ذلك يقع بمعزل عن انكسار النسق الثقافي العام، وتغير التصورات الموروثة عن وظيفة القصاص، ووظيفة الأدب، بصورة عامة؟ تلك قضية تلزمنا العودة ثانية إلى كشف التغيرات في السياق المصاحب لفعالية القص، فبظهور الطابع الإنساني للثقافة العربية الإسلامية انفصل القاص عن المرجعيات الدينية والوعظية التي كانت تحكمه من قبل.

تحرّر النزعة الإنسانية المبدع من الشروط الصارمة للتقاليد، وتمنحه حق الاختلاف، ولكن هذا إنما هو مظهر فحسب من التقاليد الثقافية في تلك الحقبة، فتلك المرجعيات مازالت راسخة في أذهان المحدّثين، راسخة بوصفها جملة من القواعد الموروثة في البنية الذهنية العامة، لكنها راحت تتأزم من الداخل؛ لأنها لم تعد تمتلك الكفاءة في التواصل الثقافي، ولا تفي الحاجات المتجدّدة. والحق فقد انشطر الموقف تجاه القصّاص إلى شطرين: قلّة يمثلها المتشدّدون المناهضون لهم، وأغلبية تهفو أسماعها إليهم. ومن المفيد أن نعيد بناء صورة استعادية للتحولات وأسبابها، فذلك يكشف أن القاص الذي كان انتزع الاستئثار بالمكانة الرفيعة في القرن الأول والثاني، بدأ يستعيدها في وسط مختلف، ودور مغاير. وهذا التغيير يتصل بالتحولات الذهنية والذوقية للنسق الثقافي السائد. أصبح المجتمع الإسلامي أكثر تنوعا، غزته التعدديات الثقافية والعرقية، وأعيد تنشيط الثقافات القديمة، وفتح الأفق على الثقافات الفارسية، واليونانية، والهندية، وظهرت المدن الكبرى التي تستقطب الأدباء والوراقين ومحبّي الأدب، ومن المتوقع أن تتفاعل كل هذه المؤثرات فيعيد القصّاص رسم أدوارهم في ضوئها.

يكشف مسار القص والقصّاص خلال القرون الأربعة الأولى التشكّلات الجديدة في البنية الثقافية والاجتماعية، والانهيارات النسقية للموروث القديم. اكتمل جمع الموروث، ودوّن، صار مادة شائعة ومقيّدة في المتون الكبرى، في حين أن الصلة التواصلية بين القاص والناس كانت تقتضي تحديثا في العلاقة والمادة المروية. وقع الصدام بين المتشدّدين والقصاص، وامتد ذلك إلى العامة المناصرين الأشداء للقصاص، وصور الذم التي تحملها المصادر عن القصاص تعود إلى هذه الحقبة. ومن الخطأ أن يُعدّ امتهان القاص أمرا خاصا به دون سواه، فقد انحدرت القيمة العامة للقول الأدبي. الشعراء الذين كانوا في العصور الأولى يحتفى بهم على المستوى القبلي أصبحوا يتزاحمون أمام قصور الخلفاء، والوزراء، والولاة، إلى درجة ظهرت فيها بطانات المدّاحين حول الطامحين والأثرياء، وتحوّلت مكانة الشاعر الرفيعة في العصر الجاهلي وطوال القرن الأول إلى تابع، ومضخّم لصور الممدوحين، نُسي دور زهير بن أبي سلمى، وعنترة، وعمرو بن كلثوم، بل لم يعد بالإمكان تصور أن يقوم شاعر بما قام به امرؤ القيس في بحثه المضني من أجل استرداد مُلك مضاع، وهو بحث جعله ينقطع فجأة عن لذاته وحسيته.

انهارت قيمة القول الأدبي بسبب المزاحمة المتنامية للنصوص الدينية، وحواشيها، وتفسيراتها، وانهمك كثيرون في استنباط المعايير الأخلاقية والروحية منها، وتغيرت وظيفة الأدب، ففي الشعر، قبل هذا العصر، كان زهير وسيطا يمتص تناحرات القبائل، وحسان بن ثابت يصوغ رؤية الإسلام شعرا بتوجيه من الرسول، وعمر بن أبي ربيعة يعترض بفروسية قوافل الحجيج من النساء، يتغزّل بأعلاهن مقاما، ويترنّح العذريون في عذابات الشوق العارمة: قيس بن الملوح، وجميل بثينة، وكثيّر عزة، وشعراء الخوارج والعلويين ينخرطون في فعاليات قتالية وفكرية، حتى شعراء النقائض كانت تفصلهم عن الحضيض مسافة كبيرة، فدورهم الترويحي ـ التهكمي يمتص احتقانات التغيير الاجتماعي، ويذكّر بالانتسابات القديمة، والمآثر القبلية، وجمهورهم في البصرة يتسلّى بالخصومات اللفظية حيث ينتهي فعل القول حالما يتوارى الشاعر. بدأ الجمهور يدرك أن المنازعة الشعرية ملهاة وقورة مبطنة بالوعود، والتجريحات الشخصية، لا يراد بها إلا إحياء تقاليد الإنشاد القديمة وأسواقه.

كان الشاعر يمثل في العصور الأولى مرجعية لها قيمة، أما فيما بعد فقد تناثرت تلك المرجعية، فانخفضت قيمة القول الأدبي مقارنة بأقوال جديدة تنامت، ونجحت في أن تكون أساسا للمؤسسة الدينية والدنيوية. ابتعد الشاعر عن دوره مرغما. وقع في المجال الخطير: تبعيته لأصحاب السلطة، والنخب الفاعلة في المجتمع. يعبر ابن خلدون في مقدمته عن هذا الانكسار في السلوك والقيمة والوظيفة لكل من الشعر والشعراء، ففي عزّ الدولة تقرّب إليهم الخلفاء يجزونهم" بأعظم الجوائز على نسبة الجودة في أشعارهم، ومكانهم من قومهم،

ويحرصون على استهداء أشعارهم يطلعون منها على الآثار، والأخبار، واللغة، وشرف اللسان، والعرب يطالبون ولدهم بحفظها. ولم يزل هذا الشأن أيام بني أمية، وفي صدر دولة بني العباس، ثم جاء خلق من بعدهم، لم يكن اللسان لسانهم من أجل العجمة، وتقصيرها باللسان، وإنما تعلموه صناعة، ثم مدحوا بأشعارهم أمراء العجم الذين ليس لسانهم اللسان لهم، طالبين معروفهم فقط، لا سوى ذلك من الأغراض، كما فعله حبيب، والبحتري، والمتنبي، وابن هانئ، ومن بعدهم... فصار غرض الشعر في الغالب إنما هو الكدية والاستجداء لذهاب المنافع التي كانت فيه للأولين... وأنف منه لذلك أهل الهمم والمراتب من المتأخرين، وتغير الحال، وأصبح تعاطيه هجنة في الرئاسة، ومذمة لأهل المناصب الكبيرة. والله مقلب الليل والنهار"[117].

شخّص صاحب المقدمة طبيعة الانقلابات البطيئة والشاملة في الأدوار والوظائف الأدبية، وكشف الزحزحة المتواصلة لقيمة الشعر وتدهوره حتى صار عيبا يأنف منه أهل الهمم، لهذه الزحزحة ما يناظرها في السرد. كان خطباء الجاهلية وكهّانها وقصاصها في مقام رفيع، وبنزول القرآن انهار النسق العام للمرويات الجاهلية بين حظر على المختلف، ودمج للمؤتلف، صار القول الإلهي في الصدارة، وسيّج بمنظومة لاهوتية جعلته متعاليا، وانخرط القصاص يثرون الروح الوعظية في القرن الأول وشطر من الثاني، ويستثمرون الهامش المحدود لهم في التذكير، وكانوا في الصميم من الجماعة الإسلامية، وطرأ على أوضاعهم، ما طرأ على أوضاع الشعراء من تغيير في البنية الثقافية والاجتماعية، ظهرت المؤثرات الأجنبية، وتفاعلت تلك المؤثرات مع الأدب العربي، فانفتحت آفاق التنوع. انحسر النمط الموروث من القول، وراح القاص يتكسّب كالشاعر، ويحاول الابتعاد عن القيود الموروثة، ويستجيب للتغيرات الجديدة، وفي مقدمة ذلك حاجات العامة، وتلبية رغباتهم التي لا تنتهي، فارتسمت صورته كمهرّج، ومضحك، ومخرّف، ومخرق.

كشف الجاحظ وجها آخر لهذه القضية، يتصل هذه المرة ليس بالشاعر إنما بالقاص: انهيار مكانة القصّاص، أو ما اصطلح عليه بـ"فساد عرق القصّاص". رسم صورة عميقة للتحولات فعمّم الفكرة نفسها التي وقف ابن خلدون عليها. أرّخ لمجتمع القصّاص في البصرة، حيث بدأت تظهر، منذ وقت مبكر، أهمية هذه الجماعة التي اجتذبت إليها الأسماع، وقد بيّن لنا ابن عون، وهو من رجالات النصف الأول من القرن الثاني، كيف كان مسجد البصرة يغصّ بحلقات القصاص، حتى اختنقت حلقات الفقه، وتوارت، فلم تبق إلا واحدة، لم يعد أحد يجلس إليها، أما الجاحظ المعمّر، والبصري الأصيل، فيمكن عدّه من كبار شهود العيان على تحولات القصّاص، والبخلاء، والظرّف، والجواري، والموالي،

والقيان، وعموم المهمّشين في البصرة حيث نشأ وسط تلك الجماعات، وتعلّم طقوس القص، وأصغى بعمق إلى القصّاص.

كانت البصرة المكان الأول للترجمة قبل أن تنتقل إلى بغداد نحو نهاية القرن الثاني بعد أن امتصّت العاصمة معظم الكتاب والشعراء والعلماء إليها، وهنالك تعرّف الجاحظ على التداخلات الأولى للثقافات العربية، والفارسية، والهندية، لم يخب وهج البصرة بظهور بغداد، وكانت تبلورت فيها من قبل أهم اتجاهات الفكر، والأدب، واللغة، والرواية، وأسهمت في ذلك أعراق كثيرة، وهذه الخلفية تضيء لنا تفسير الجاحظ للانكسار العام الذي لحق بالقص، حينما اختار لذلك أعرق سلالات القص، عائلة الرقّاشي الكبيرة، وهي سلالة مارست الخطابة والقص عبر القرون منذ عهد الأكاسرة إلى العصر العباسي، وعرفت التحولات العرقية والثقافية والدينية. رأس الأسرة، جدهم الأعلى، من خطباء كسرى، ولما انهار ملك الأكاسرة جرى تحوّل كبير في حال السلالة لكنها حافظت على القص.

ظهر أول شخص معروف في ظل الثقافة الجديدة: الثقافة العربية ـ الإسلامية، وطُمست الجذور القديمة بطمس ثقافة أهلها. هذا الشخص هو أبان الرقاشي، عاش في وقت مبكر من القرن الأول، وأنجب ولدين: عيسى ويزيد، وكل منهما مضى يعمّق مسار الأسرة: احتراف القص والخطابة. كان يزيد من أصحاب أنس بن مالك والحسن البصري، وكان يقصّ، ويعظ، ويتكلّم، في مسجد البصرة في حدود نهاية القرن الأول، فالحسن توفي في نهاية العقد الأول من القرن الثاني، وُصف يزيد بن أبان بأنه كان زاهدا عابدا، وعالما، وقاصا مجيدا، أما الأخ الآخر عيسى بن أبان فأعظم مآثره الخالدة إنجاب الفضل، القاص والسجاع الذي أذهل البصريين بقصصه، ووصفه الجاحظ بأنه قاص، ومتكلّم مجيد، وكنا استعنا به من قبل في تأكيد أسبقية النثر.

نشأ الفضل الرقاشي وسط الجدل الثقافي الخصب الذي أدى إلى ظهور الاعتزال، وتشبّع بالقصص، وكان من أشهر قصّاص عصره، أثرى وجوده عالم القص المزدهر، وأورث تلك الموهبة لابنه عبد الصمد الذي كان من معاصري الجاحظ، ذُهل الجاحظ وعامة البصريين من عبد الصمد الرقاشي؛ لأنه كان يضمّن قصصه معلومات تفصيلية ترد في سياق الاعتبار بخلق الكائنات، شغل بالحديث مرة عن "خلق البعوضة" واستغرق منه ذلك ثلاثة مجالس قصصية تامة. رأى الجاحظ، وهو من المهتمين بشأن الحيوانات، ذلك ميزة متفرّدة من قاص خصّص ثلاثة مجالس لخلق البعوضة. وكان استعراض المعلومات من تقاليد التفوق، يُذهل التوسع، والإغراق في التفاصيل، جمهورا يترقب المعرفة، ويهيم بالتخيلات. جرى طوال قرنين الحفاظ على تماسك سلالة القصاص بصون حرفتها، رغم التحولات الجذرية من الحقبة الكسروية إلى الإسلامية إلى الأموية إلى العباسية، فما الذي جرى لتخور

السلالة ويلحقها الفساد؟ يجيب الجاحظ: كان الرقاشيون الأوائل "خطباء الأكاسرة، فلما سُبوا، وولد لهم الأولاد في بلاد الإسلام، وفي جزيرة العرب، نزعهم ذلك العرق، فقاموا في أهل هذه اللغة كمقامهم في أهل تلك اللغة، وفيهم شعر وخطب، وما زالوا كذلك حتى أصهر الغرباء إليهم، ففسد ذلك العِرق، ودخله الخور"[118].

يكمن مفتاح فكرة الجاحظ في جملة "أصهر الغرباء إليهم". قلّة من الكتاب القدماء استخدموا هذا التعبير، والفعل أصهر نادر الاستعمال، بعض مشتقاته وردت في القرآن والحديث النبوي، وهو يحيل على الذوبان، والتلاشي، والقرب، والاندماج. فسد القص حينما غزاه الأدعياء من القصاص، أولئك الذين أغرتهم جاذبية القص، ولم يكونوا مؤهلين له. وفي المأثور تحذير من فساد العِرق، ثمة تعارض بين الدعوة لصفاء العِرق، وبين الانصهار والتهجين، انتهكت أصالة عِرق القصاص، وهي حرفة القص، حينما أصهر الغرباء إلى سلالة الرقاشي، أي دنوا منهم، ولبسوا لبوسهم، وامتزجوا فيهم. انتهكت تقاليد القص، فخارت السلالة وسقطت. حامى الجاحظ عن آل الرقاشي، وتتبّع تاريخهم المجيد منذ حقبة الأكاسرة، لكنه لم يأت على أخطار التحولات التي عرفتها السلالة، فهي لا تقاوم التغيرات، فتتكيّف مع كل عهد، وكل عصر، وكل ثقافة. القص فن عابر للثقافات، واللغات، والأعراق، لكن الفساد يطال القص حينما يقع تخريبه من الداخل، من أولئك القصاص الذين لم يُعدّوا لتولّي هذه المهمة الكبيرة.

بعد هذه النقطة يلتقي الجاحظ بابن خلدون، انطلق هو من دائرة ضيقة: أسرة الرقاشي العريقة، ليتوسع في تفسير الأمر، في حين قدم ابن خلدون تحليلا شاملا لانهيار القيم الشعرية، لكن التحليلين يشتركان في فكرة الدفاع عن النقاء: نقاء العِرق عند ابن خلدون، ونقاء الحرفة عند الجاحظ. يدافع الجاحظ عن النوع. يصاب القص بالفساد، ويلحقه الخور، حينما يتخطّى الحدود المرسومة له أدعياء يحتمون به، وتنهار القيم الشعرية حينما يغزو نسق نسقا آخر. الخور هو الضعف والانكسار، ذلك ما انتهى إليه أمر القص في نهاية عمر الجاحظ، فارتسمت للقاص صورة مشوّهة في المخيال العام، صورة المخرّب، والمرائي، والمفسد، والمبدع الذي يختلق التوهمات، فيهدم ركائز اليقين في النفس والعقيدة، إنه لا يريد الامتثال للنسق الصارم لا في الإسناد، ولا في المتون المحتملة الوقوع، ولهذا ظهر على هامش الثقافة التقليدية، كمنعش للفتن، ومتسبّب للمروق عن الاستقامة الاعتبارية للموروث السائد.

رأى القصّاص أنه لا يمكن المضي إلى النهاية في مسار خاطئ، فالقص فن يقوم على الاختلاق والتوهم، وهو سلسلة متراكبة من المرويات السردية التي تقوم بتمثيل الأحداث وليس توثيقها، ويمكن لوظائفها أن تكون اعتبارية، كما كان الأمر في العصر الجاهلي

والقرنين الأول والثاني، وجود القص يتلاشى شيئا فشيئا، إذا ظل مقيدا بشروط التوثيق المباشر، وخدمة الدين، ولابد أن ينفصل عن تلك الشبكة المتلازمة من الموضوعات المقدّسة، لينهل من أحداث الحياة والتاريخ بطرق رمزية متعددة الأساليب والاتجاهات، لكن استقلال القص يضرب المركزية الدينية في الصميم، تلك المركزية التي رسخها الوحي، وفسّرت تفسيرا داعما لهذه الفكرة. وبالإجمال، وقع صدام في البنية النسقية بين الحديث النبوي، والقص، ورجّحت الكفة الأولى لأنها تستند في دعواها إلى قوة الدين، في حين وصم القصّاص بالمروق، وطوردوا، ونُكّل بكثير منهم، وظلوا مدة طويلة خارج مجال الوعي الرسمي للثقافة العربية، فلا نجد تقديرا، ولا وصفا لأعمالهم، إلا في سياق الذم والانتقاص، وباستثناء إشارتين أو ثلاث، لا توجد طوال ألف سنة تقريبا، إلا إشارات انتقاصية، لعيون المرويات السردية، كما هو الأمر بالنسبة لألف ليلة وليلة، والسير الشعبية.

دفعت الثقافة المتعالمة، بمرور الزمن، المتخيلات السردية إلى الوراء، وحجزتها خلف ستار سميك يحوم الشك الكامل حولها، فغزت تلك المرويات أوساط العامة، ولا تُعرف بالضبط التطورات البنيوية والأسلوبية والدلالية لها في ذلك الوسط الغامض في القرون الوسطى الإسلامية، طوال المرحلة الشفوية التي كانت عليها؛ لأن التواريخ الرسمية لم تعط لنفسها الحق بالانحدار إلى عالم الحضيض لتصوير التلقّفات الحارة لتلك المرويات بين العموم، سوى إشارات مترفعة وعابرة ـ لابن كثير والمسعودي وابن النديم ـ فليس من اللائق ذكر أي شيء عن الفئات المهمّشة ومروياتها المدنّسة بالفحش والركاكة، لكن نظرة عجلى إلى تلك المرويات، بعد أن استقرت في مدونات ضخمة في القرون المتأخرة، تكشف أنها خُصّبت بالتخيلات الجامحة، والرغبات المؤجلة، فسَرَتْ فيها أحلام كثيرة حول العدالة والحق والبطولة والحب والإباحية، وتحرّرت من ضغط الخاصة حينما التجأت إلى وسط خاص أضفى عليها قيمة تداولية، فأصبحت كناية عن استبطانات رمزية رافضة للتفكير النمطي الذي أشاعته في الثقافة والفكر والأدب التفسيراتُ المغلقةُ للدين، وتُعدّ لذلك تمثيلات إغوائية، ساخرة، لما يمور في الأوساط الشعبية، ويمكن تأويلها على أنها معارضة تهكمية للأطر الخطية الفاعلة في الثقافة العربية والإسلامية، وتفسيراتها المغلقة. وبسبب ذلك وصمت بالدونية، تلك الدونية التي تحرص عليها المجتمعات التقليدية في تقسيمها الناس إلى عامة وخاصة، وتحرص أكثر في تكريس الثنائية نفسها في الفكر والآداب والفنون.

قال أبو الريحان البيروني إنَّ "قلوب العامة إلى الخرافات أميل"[119] لأن "بواطنهم مشحونة بحب الهوى"[120]. فكرة "الهوى" ملازمة للعامة، إنها تتصل بالأهواء، والتقلّبات، والرغبات السرية الهوجاء، ولم تحتل العامة في البيئة الثقافية العربية الإسلامية إلاّ موقعاً هامشياً، فالفقهاء يحّيدون هذه الفئة العريضة، وينظرون إليها بوصفها جماعات من الرعاع

التي لا يمكن الاطمئنان إليها، ولا يمكن توقير الآداب التي تقوم بتمثيل أحلامها، وعلاقاتها، ورغباتها. أفضى هذا إلى ظهور ثنائية الخاصة/ العامة، إذ انتدبت الأولى نفسها، لقيادة الثانية والإشراف عليها، وتبع ذلك أنْ ظهرت ثنائية قصص العامة، وقصص الخاصة.

وقال الليث بن سعد (185=791) إنَّ قصص العامة "مكروه لمن فعله، ولمن استمعه"[121] لأنه يستهوي العامة، ولا هدف من ورائه، إلاَّ الكسب، والخداع، والمبالغة، والتسلية، ويتميز هذا القصص، بأنه لا يحتمل الصدق الذي اشترطه الإسلام، ولا يعنى بالإسناد الصحيح. كان قصّاص العامة، يروون أخبار أقوام مشوا على الماء، أو خرجوا إلى الصحاري من دون ماء أو زاد، فضلاً عن الأخبار المستحيلة التي لا تختلقها إلاَّ مخيلة قاص. ومن ضمن هذهِ الأخبار، المرويات الإسرائيلية التي وجدت لها بين العامة وسطاً مناسباً للازدهار، وسوغّ وجودها في الثقافة العربية، حديث للرسول، قال فيه "حدِّثوا عن بني إسرائيل ولا حرج" وهو الحديث الذي اختلف الفقهاء والمحدثون حول قصد الرسول فيه[122]. وروي عنه قوله "حدثوا عن بني إسرائيل، فإنه كان فيهم العجائب". وعن عمران بن حصين، قال: كان الرسول "يحدثنا عامّة ليلة عن بني إسرائيل، لا يقوم إلا لعظم الصلاة"[123].

اندرجت المرويات الإسرائيلية في قصص العامة، وكانت تعنى بأخبار الخلق، والجنة، والطوفان، والأنبياء، والرسل، ووجدت لها أيضاً صدى كبيراً في تواريخ الطبري، والمقدسي، والمسعودي، وابن الأثير، وجملة من كبار المفسرين كابن كثير والطبري، واستفحل أمرها عند الثعلبي، والكسائي اللّذين خصّاها بكتب قائمة بذاتها سميت بقصص الأنبياء، وتطورت من أخبار قصيرة، منسوب معظمها إلى كعب الأحبار، ووهب بن منّبه، وعبدا لله بن سلاّم، إلى مرويات مستفيضة حول بدء الخليقة، والنزول من الفردوس، وما جرى للأنبياء من مآسٍ في أقوامهم. وقدّم ستيتكفييتش تفسيرا للصلة بين الإشارات القرآنية وقصص الأنبياء، فرأى أن كثيرا من القدحات السردية في القرآن وما تضمنه من ممكنات ذات تكوين أسطوري أو قصصي كانت أساسا سرديا مغريا وثمينا، فعلى امتداد القرون الإسلامية الاولى كانت الشذرات السردية في القرآن والحديث تلتقط بوصفها توشيحات قصصية في كتب الخلاصات، والنوادر الموسوعية التاريخية، وكانت تُمزج بمواد خرافية كثيرة التداخل، وتغربل مما يجاورها من ثقافات شفوية وغير كتابية، ثم تكوّن منها قصص متماسكة ووحدات فكرية، فنشأت من بين أشياء كثيرة، تراجم خيالية عربية إسلامية لقصص حياة مختلف الأنبياء[124].

كلما كانت قصص العامة تتطور من أجل تأسيس وجودها، بخروجها على الإسناد الحقيقي والصدق، كان موقف الخاصة يزداد عنفاً تجاهها، ويعمل على تغييبها؛ لأنها تهدف

إلى إلهاء المؤمن عن دينه، فهو ينشغل ولا يعتبر بها[125]. كان القصص يلتزم الدقة والتقصي، ويقوم بمهمة الوعظ والتذكير، فلما نأى عن ذلك، ليؤسس كيانه، صار بدعة، و"ترهات الأباطيل" و"هذيانات ذات معان غريبة"[126]. واستقام على يد ابن الجوزي، موقف شامل تجاه القصاص والقصص، استمده من سلطة السلف، التي هيمنت في القرون السالفة، فإلى الصياغة المتكاملة لموقف السلف من القصص تتجه عناية الفقرة الآتية.

## 6. الصياغة النظرية لموقف الإسلام من القصّ.

عقد ابن الجوزي، الباب الحادي عشر من كتابه "القصّاص والمذكّرين" لموضوع دالٍ هو "فيما ورد عن السلف من ذم القصص، وبيان وجوه ذلك". وسلطة "السلف" في الثقافة العربية ـ الإسلامية، تستمد قوتها، مما يصطلح عليه بـ"الأصول"، الأمر الذي جعل "السلف" يصوغون باستمرار رؤية "الخلف" في أمور كثيرة، لأن "علمهم العلم"[127]، كما يقول عبد القاهر الجرجاني.

يرى ابن الجوزي، وهو يورد أخباراً في ذم القصص والقصّاص، أنَّ القصص بدعة، وفيها تشبيه وإلهاء عن الحق، وتشغل عن السُنَن والآثار المنقولة، ولا تفيد ولا تعلّم، ويقدّم في كتابه هذا عن القصّاص، وفي أبواب من كتابه "تلبيس إبليس" ما يصحّ أن يوصف بأنه صياغة متكاملة لموقف الإسلام من القصص والقصّاص إلى عصره، وهو يستمد آراءه من "المأثور" الذي ورد في ذم القصص والقصّاص. يقيم ابن الجوزي موقف الإسلام من القصص والقصاص على ركائز محددة، تشمل: بيان موقف الإسلام من القصّاص، وكيف يقصّون، وماذا يقصّون، وتعود أسباب كره السلف القصص، كما يؤكد ابن الجوزي، إلى أحد ستة أسباب:

1. "إنَّ القوم كانوا على الاقتداء والإتباع، فكانوا إذا رأوا ما لم يكن على عهد رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ أنكروه، حتى إنَّ أبا بكر وعمر لما أرادا جمع القرآن، قال زيد بن ثابت: أتفعلا شيئاً لم يفعله رسول الله صلى الله عليه وسلم؟"[128].

2. "إنَّ القصص لأخبار المتقدمين تندر صحته، خصوصاً ما ينقل عن بني إسرائيل، وفي شرعنا غُنية. وقد جاء عمر بن الخطاب بكلمات من التوراة إلى رسول الله، فقال له: أمطها عنك يا عمر! خصوصاً إذ قد علم ما في الإسرائيليات من المحال، كما يذكرون أن داود ـ عليه السلام ـ بعث أوريا حتى قُتل وتزوج امرأته، وأنَّ يوسف حلّ سراويله عند زُليخا. ومثل هذا محال تتنزه الأنبياء عنه، فإذا سمعه الجاهل هانت عنده المعاصي، وقال: ليست معصيتي بعجب".

3. "إنَّ التشاغل بذلك، يشغل عن المهم من قراءة القرآن، ورواية الحديث والتفقّه في الدين".

4. "إنَّ في القرآن من القصص، وفي السنة من العظة، ما يكفي عن غيره، مما لا يتيقّن صحته"

5. "إنَّ أقواماً ممن كان يُدخل في الدين ما ليس منه قصّوا، فأدخلوا في قصصهم ما يفسد قلوب العوام".

6. "إنَّ عموم القصّاص لا يتحرّون الصواب، ولا يحترزون من الخطأ، لقلّة علمهم وتقواهم، فلهذا كره القصص مَنْ كره".

إذا نظرنا إلى أسباب ذم القصص نجدها تنتظم في محاور ثلاثة، فهي: أولاً: تخرق ثبات الأصول، وهي في هذا بدعة، وثانياً: تخرج على محتوى الأصول إذ تشغل الناس عنها، وثالثاً: تكرّس سلوكاً يهدف إلى الإفساد؛ لأنها لا تحترز من الخطأ. وسيبقى هذا النسق الثلاثي من محاور الأسباب: الابتداع، والإشغال عن القرآن والحديث، وإفساد العوام، موجّهاً لموقف الإسلام من القصص. أما "آفات القصّاص" التي يوردها ابن الجوزي، فهي:

1. إنهم "يضعون أحاديث الترغيب والترهيب"[129]. وتورد المصادر أخباراً كثيرة عن ذلك[130].

2. إنهم "تلمّحوا ما يزعج النفوس، ويطرب القلوب، فنوّعوا فيه الكلام، فتراهم ينشدون الأشعار الرائقة الغزلية في العشق". ويفصّل الغزالي في هذه الآفة، فيقول "أكثر ما اعتاده الوعّاظ (=القصاص) من الأشعار: ما يتعلق بالتواصف في العشق، وجمال المعشوق، وروح الوصال وألم الفراق، والمجلس لا يحوي إلاَّ أجلاف العوام، وبواطنهم مشحونة، وقلوبهم غير منفكّة إلى الصور المليحة، فلا تحرك الأشعار في قلوبهم، إلاَّ ما هو مستكنٌّ فيها، فتشعل فيها نيران الشهوات، فيزعقون ويتواجدون"[131]، وتورد المصادر مشاهد كثيرة، لأفعال التواجد والاستغاثة التي تحدث في مجالس القصاص[132].

3. منهم من "يُظهر من التواجد والتخاشع زيادة على ما في قلبه. وكثرة الجمع توجب زيادة تعمل، فتسمح النفس بفضل بكاء وخشوع، فمن كان منهم كاذبا، فقد خسر الآخرة، ومن كان صادقاً، لم يسلم صدقه من رياء يخالطه" وغالباً ما يتحوّل مجلس القاصّ، في هذه الحال، إلى مجلس بكاء ونواح. وقد كان بـ"مرو" قاص يبكي بمواعظه، فإذا طال مجلسه بالبكاء، أخرج من كمّه طنبوراً صغيراً فيحركه، ويقول، مع هذا الغم الطويل يحتاج إلى فرح ساعة[133].

4. منهم من "يتحرك الحركات السريعة التي يوقع بها على قراءة الألحان، والألحان التي أخرجوها اليوم مشابهة للغناء، فهي إلى التحريم أقرب منها إلى الكراهية، والقارئ يطرب، والقاص ينشد الغزل، مع تصفيق بيديه، وإيقاع برجليه، فتشبه السكر. ويوجب ذلك تحريك الطباع، وتهييج النفوس، وصياح الرجال والنساء، وتمزيق الثياب لما في النفوس من دفائن الهوى، ثم يخرجون، فيقولون كان المجلس طيباً، ويشيرون بالطيبة إلى ما لا يجوز".

وعلى الرغم من الاختلاف، فيما روي عن الرسول، حول الغناء كما يقول ابن القيسراني (1113=502) إلاّ أنه سمح بغناء التذكير لا غناء إثارة الهوى في النفس، بيد أنَّ الفقهاء المتأخرين كانوا، يتشددون في منع ذلك[134]

5. منهم من "يتكلم في دقائق الزهد ومحبة الحق سبحانه، فلبس عليه إبليس".

6. منهم من "يتكلم بالطامات والشطح الخارج عن الشرع، ويستشهد بأشعار العشق، وغرضه أن يكثر في مجلسه الصياح، ولو على فاسد".

7. منهم من "يزوّق عبارة لا معنى تحتها، وأكثر كلامهم اليوم في موسى والجبل وزليخا ويوسف. ولا يكادون يذكرون الفرائض، ولا ينهون عن ذنب". وهؤلاء قصاصو الإسرائيليات.

8. منهم من "يحثّ على الزهد، وقيام الليل، ولا يبّين للعامة المقصود، فربما تاب الرجل منهم، وانقطع إلى زاوية، أو خرج إلى جبل، فبقيت عائلته لا شيء لهم، وكثير من هؤلاء، يهيمون على وجوههم دون جدوى، مما يسبب هلاكهم"[135].

9. منهم من "يتكلم في الرجاء والطمع، من غير أن يمزج ذلك بما يوجب الخوف والحذر، فيزيد الناس جرأة على المعاصي، ثم يقوّي ما ذكر بميله إلى الدنيا من المراكب الفارهة والملابس الفاخرة، فيفسد القلوب بقوله وفعله". وكان القاص أحمد الغزالي، لا يقص إلاّ بعد أن يُجمع له ألف دينار[136].

10. منهم من "شرب الرئاسة في قلبه مع الزمان، فيُحبّ أن يُعّظم، وعلامته أنه إذا ظهر واعظ ينوب عنه، أو يعينهُ على الخلق كره ذلك، ولو صحّ قصده، لم يكره أن يعينهُ على خلائق الخلق". وحول هذا الأمر، يقول ابن عساكر" قلما تمر بدرس واعظ (=قاص) إلاّ وتسمع فيه الكذب على النبي صلى الله عليه وسلم، وعلى الأئمة والصالحين، ابتغاء الصيت والشُهرة فقط"[137]. وحذّر الرسول من القاص المرائي والمختال الذي يطلب المجد والرئاسة لنفسه، أما المنازعة والتحاسد والتنافس بين القصاص.

11. منهم من "يخلط في مجلسه الرجال والنساء. وترى النساء، يُكثرن الصياح وجداً على زعمهن، فلا ينكر ذلك عليهن؛ جمعاً للقلوب عليه". ويزخر كثير من المصادر،

بوصف مجالس القصاص التي يختلط فيها الرجال والنساء[138].

12. منهم من "جعلوا القصص معاشاً يستمنحون به الأمراء والظلَمة، والأخذ من أصحاب المكوس والتكسّب به في البلدان". وهنا، يُشخّص ابن الجوزي ظاهرة التكسب بالقصص على غرار التكسب بالشعر.

13. منهم من "يحضر المقابر، فيذكر البلى، وفراق الأحبة، فيبكي النسوة ولا يحدث على الصبر".

تكشف "آفات القصاص" أنها من السعة بحيث تشمل الأركان الأساسية لفعالية القص، وهي: القاص، وما يقصّ، ولمن يقصّ، وهي الأركان التي انحدرت عنها، مكونات البنية السردية: الراوي والمروي المروي له. كما تكشف تلك "الآفات" أنّ ذم القصاص، لا يشمل القصص ذاته فقط، بل الأفعال التي ترافقه، فثمة من جهة أولى أفعال تصدر عن القاص، مثل: الارتعاد، والتباكي، ودق المنبر، ورمي الأثواب، والحركات المثيرة، وارتداء الملابس الفاخرة زيادة في الهيبة، ومصافحة النساء مما لا يليق بقاص همّه الوعظ، وتقابلها أفعال تصدر عن المتلقين مثل: التواجد، والتخبيط، وتخريق الثياب، واللطم على الوجه، والاستغاثة، والصياح، وثمة من جهة ثانية، أقوال تصدر عن القاص، لا أساس لها من الصحة، مثل وضع الحديث، وتقويل المحدّثين، وخلط الأسانيد، وتحريف أقوال القدماء، ورواية ما يتصف بالكذب، والخوض جهلاً في أدلة الأحكام من قرآن وسنّة، وإلقاء أشعار الغزل والعشق والمحبة، وتقابلها، استغاثات الوجد، وصياح النساء، الأمر الذي يفضي بالنساء إلى رمي الملابس، ويرافق ذلك أحياناً غناء وطرب، يهيج الطباع، ويطرب النفوس، وما مقصد القاص من ذلك، إلاّ أخذ العطاء، وطلب المال، والفحش في كنز الثروة، شأن بعض القصاص في مصر وشيراز وغيرهما[139].

بعد أن فرغ ابن الجوزي، من إيراد "آفات القصاص" انصبّ اهتمامه على الشروط الواجب إتباعها عند القص، فعَقَد لها باباً بعنوان "في ذكر مَنْ ينبغي أن يقصّ ويذكّر" جاء فيه "لا ينبغي أن يقصّ على الناس إلا العالم المتّقن فنون العلم، لأنه يُسأل عن كلّ فن.. ولابد أن يكون حافظاً لحديث رسول الله، عارفاً بصحيحه وسقيمه، ومستنده ومقطوعهِ ومعضله، عالماً بالتواريخ، وسير السلف، حافظاً لأخبار الزهاد، فقيهاً في دين الله، عالماً بالعربية واللغة، فصيح اللسان.. وينبغي أن يقصد وجه الله تعالى بوعظه.. وأن يعتزل العوام، ليكون لكلامه وقع وهيبة". والشروط التي يشترط ابن الجوزي، توافرها فيمن يقص، تستعيد في ذاتها، شروط الشافعي، والبيهقي، وابن الصلاح، والغزالي، والبخاري، والآمدي، فيمن يحدِّث[140] بل هو يضيف إليها شروطاً جديدة، لم يكن الفقهاء والمحدثون اشترطوها في المحدّث، كالعلم بالتواريخ، وسير السلف، واللغة، وواضح أنّ موقف

الإسلام، حسب التفسير الذي عبر عنه ابن الجوزي، يهدف إلى إيجاد مطابقة بين القاصّ والمحدّث؛ الأمر الذي يفضي إلى وجود مطابقة بين القصص والحديث في الوظيفتين الاعتبارية والتذكيرية، ويسوغ ابن الجوزي، أمر التشدّد في شروط القاص، قائلاً، إنَّ "الفقيه إذا تصدّر لم يكد يُسأل عن الحديث، والمحدث لا يكاد يُسأل عن الفقه، والواعظ (=القاص) يُسأل عن كل علم، فينبغي أن يكون كاملاً".

ختم ابن الجوزي كتابه عن القصّاص، بباب "في ذكر تعليم القاصّ كيف يقصّ" يُستحسن الوقوف عليه، فذلك إنما يكشف الدائرة المغلقة التي يتكوّن في داخلها القصّ، بوصفه فعالية دينية في نظر الإسلام التقليدي. فإذا كان القاص عالماً يريد وجه الله بقصصه، غير راغب في شئ من الناس سوى وعظهم إلى طريق الصواب، فلابد من شروط، يهتدي بها، ليكون قصّه مطابقاً للهدف الذي انتدب نفسه له، وإلاّ عدّ من الضّالين والمرائين الذين يبتغون الوجاهة والرئاسة. ويرتب ابن الجوزي شروط القص، كما يفترضها الإسلام، بحيث تحيط، إحاطة كاملة، بشؤون القص من جميع المناحي، أفعالاً وأقوالاً، سواء أكانت صادرة عن القاص أم متلقي القصص، وفيما يأتي الشروط التي تتضافر فيما بينها لتحجز القص داخل سور الثقافة الدينية:

1. أَنْ يقتدي القاصّ بأصحاب النبي، الذين "كانوا إذا أرادوا الموعظة أمروا رجلاً أن يقرأ عليهم سورة، ثم صار المتكلم منهم يضم إلى القراءة أحاديث رسول الله".

2. أن يتخير طريقاً لا بأس بها للوعظ، ولا بأس بارتقاء المنبر" فقد ارتقاهُ رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ وأما الفراش فلا بأس عليه، فإنه يوجب نوعاً من الاحترام في النفوس، ألا ترى إلى أهبة الخطيب، ودقّه المنبر بالسيف، فإنه يزعج النفوس، فتتأهب لتلقّف الإنذار".

3. فإذا ارتقى القاصّ المنبر، ينبغي عليه السلام على الحاضرين "ولا بأس أن يقرأ القراءات على وجه التحزين، لا على طريق الألحان".

4. عليه أن يُثني على الله ورسوله، وعلى الإمام والرعية، فإذا" كانت له صناعة في إنشاء الخطبة أو كان يحفظ خطبة فيذكرها. ولا بأس، فإنّ الكلام المستحسن له وقع في النفوس".

5. "ليجتنب السجع في الدعاء. . . ووجه هذا أنَّ الدعاء ينبغي أن تبعثه حرقة الطلب، فإذا صدقت شغلت عن التصنع، ومتى وقع عن لا تصنع فلا بأس".

6. "فإذا أنهى الخطبة والدعاء، ذكر تفسير الآيات التي قُرئت، ودرج في تفسيرها مما

يليق به ذكر الوجوه والنظائر والأخبار المسندة والحكايات اللائقة بذلك".

7. "لا بأس أن يرفع صوته، ويظهر الجد في تحذيره ووعظه... فإنّ رسول الله، كان إذا خطب احمرّت عيناه، ورفع صوته، واشتد غضبه، كأنه جيش منذر".

8. "فإذا أنهى الكلام في التفسير، أجاب عن مسائل إن سُئل، ثم أمر القارئ فقرأ، وتكلم على الآيات بما يليق بها، ويصلح من المواعظ المرفقة، والزواجر المخوّفة، فليدرج في كلامه أخبار الوعد والوعيد، والتشويق إلى الجنة، والتحذير من النار، وليأمر بالمحافظة على الصلاة، وينهى عن التواني عنها، وليحثّ على الزكاة، ويذكر الوعيد لمن فرّط فيها، وكذلك الحج والصوم، وليبالغ في ذكر بّر الوالدين وصلة الرحم، وفعل المعروف، وينهى عن المنكر، وأكل الربا، ويعلمهم عقود المعاملات، وليأمر بإمساك اللسان عن فضول الكلام، وغضّ البصر عن الحرام، وليخّوف من الزنا، ويذكر الأحاديث الواردة في جميع ما ذكرنا".

9. "وليكن ميله إلى المخوّفات أكثر ـ فإنّ الطبيب يقاوم المرض بضده ـ وقد غلب الطمع على القلوب، وقوي الرجاء وضعف الخوف، ولا بأس أن ينشد الأبيات الزهديات، فإنّ من الشعر حكمة".

10. "فإن رأى مُدعياً للوجد يصيح، حذّرهُ... وإن رأى متواجداً قد مزق ثوبه، أعلمه أنّ هذا من الشيطان، فإنّ الحق لا يفسد".

11. "وإذا حضر مجلسه نسوة، ضرب بينهنّ وبين الرجال حجاباً، وأشار إلى وعظهنّ، وتخويفهن من تضييع حق الزوج، والتفريط في الصلاة، ونهاهنّ عن التبرج والخروج".

12. "لا ينبغي للواعظ (=القاص) أن يتكلم في الأصول، إلاّ أنْ يقول: القرآن كلام الله غير مخلوق، وأخبار الصفات، تمر كما جاءت، ومهما خطر على البال من صفات الحق ـ عز وجل ـ أنه كذلك فهو بخلافه، لأنه "ليس كمثله شيء".

13. "ينبغي أن يترحّم على الصحابة، ويأمر بالكف عما شجر بينهم، ويورد الأحاديث في فضائلهم، ويلفت السائل إلى ما يلزمه من الفروض والواجبات".

14. "فإن وعظ سلطاناً، تلطّف عليه غاية ما يمكن، ولم يواجهه بالخطاب، فإنّ الملوك، إنما اعتزلوا الناس ليبقى جاههم. فإذا وجهوا بالخطاب رأوا ذلك نقصاً".

15. "لا ينبغي للواعظ (=القاص) أن يطيل المجلس".

16. "وليقصر على مجلس واحد في الأسبوع، فإن رأى الهمم متشوقة إلى الزيادة، جعلها مجلسين، ولا يزيد على هذا".

ما الذي يمكن استنتاجه، مما أورده ابن الجوزي، سواء ما تعلّق بالموقف العام من

القصص، وآفات القصاص، وأسباب ذمهم، أو بالشروط الواجب أتباعها من قبل القصاص، وكيف يقصون، وماذا يقصون؟. إنَّ نظرة إجمالية إلى ذلك، تكشف أنَّ ما عبر عنه ابن الجوزي، إن هو إلاَّ منهاج كامل، يضبط فعالية القص، ويوجهها توجيهاً محدداً، لتحقيق أغراض وعظية وأخلاقية ثابتة؛ ذلك أنَّ موقف الإسلام، لا يقتصر على وضع شروط ينبغي اتباعها فحسب، بل هو يقترح موضوعات القصص، ويوجب تنفيذها، غرض تهذيب السلوك الاجتماعي، والتعبير عن فروض الدين، فيكون مجلس القصص، بحسب موقف الإسلام، مجلساً دينياً، هدفه التوجيه والوعظ، يقف فيه القاص، موقف الواعظ الديني، على أدلة الأحكام من قرآن وسنّة وسير الفاضلين والأولياء، ثم ينحو منحى تعليمياً في بيان أصول العبادات، وشؤون المعاملات، إلى غير ذلك مما يندرج في علوم الحديث والفقه.

في الوقت الذي كان الموقف الديني التقليدي يتصلّب تجاه القص، كانت المرويات السردية قطعت شوطا طويلا في تكوّنها، بل إن بنياتها السردية الكبرى قد تشكلت، فظهرت الأنواع الأساسية في السرد العربي القديم، إلى درجة يمكن تفسير موقف ابن الجوزي على أنه جاء بعد ان استأثرت باهتمام العامة؛ فالمواقف الدينية، والأيدلوجية، والنقدية، لاتأتي إلا بعد فوات الأوان، وهو ما وقع في حالة المرويات السردية العربية التي كانت منذ القرن الثالث والرابع الهجريين تخطّت مرحلة الأخبار المفردة، المتفرّقة، ودخلت في مرحلة الأنواع، فبدأت تستقطب كل الشذرات، والنبذ، والأخبار المتناثرة، وتعيد انتاجها في أنواع واضحة الملامح والأبنية، ومع أن الموقف الذي صاغه ابن الجوزي تجاه القصص والقصّاص كان يهدف إلى امتصاص الأثر الكاسح لتلك المرويات السردية، لكنه يضمر اعترافا ضمنيا بأن أمرها قد استفحل، ولم يعد من الممكن وقف مدّها بدون تأجيج موقف أخلاقي ـ ديني ضدها في وسط عامة المتلقّين، وبخاصة النخبة الدينية والثقافية، فإلى تشكل تلك الأنواع وبنياتها السردية ينصرف اهتمامنا في الفصول اللاحقة. بعد أن فرغنا من المرجعيات التي تركت أثرها في تشكل المادة السردية في الثقافة العربية.

## هوامش الفصل الثالث

1. الطبري، جامع البيان في تفسير القرآن، بيروت1: 36
2. ابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، تحقيق مارلين سوارتز، بيروت ص 11، وتلبيس إبليس ص23، وابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، بيروت2: 9، وأبو منصور الثعالبي، التمثيل والمحاضرة، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، القاهرة ص 170. أبو القاسم على بن المحسن التنوخي، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، تحقيق عبود الشالجى 1: 3، الغزالي، أحياء علوم الدين، القاهرة2: 337. وقوت القلوب2: 47. وانظر مادة (قصص) في المعاجم العربية
3. عبد الرؤوف المناوي، فيض القدير، القاهرة 1: 79، المبارك الجزري، النهاية في غريب الحديث 4: 70
4. الثعلبي، قصص الأنبياء المسمى بعرائس المجالس، القاهرة ص2 ـ 5
5. أبو الحسن الرماني، وأبو سليمان الخطابي، وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، القاهرة ص 23 , 25، والسيوطي، الإتقان في علوم القرآن، القاهرة2: 118 والباقلاني، التمهيد في الرد على الملحدة والمعطلة والرافضة والخوارج والمعتزلة، تحقيق محمود الخضيري وعبد الهادي أبو ريدة، القاهرة ص 29.
6. أبو منصور التميمي، أصول الدين، استنبول ص183
7. م. ن. ص 184
8. فخر الدين الرازي، المباحث المشرقية في علم الإلهيات والطبيعيات، طهران2: 523.
9. الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد احمد صقر، القاهرة ص 34
10. السكاكي، مفتاح العلم، تحقيق أكرم عثمان. بغداد ص 766
11. ابن الأثير، الكامل في التاريخ، بيروت 1: 9
12. السخاوي، الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ، تحقيق روزنتال، بغداد ص 49
13. أبو داود السجستاني، سنن أبى داود، القاهرة 2: 290، والقصّاص والمذكّرين ص 28 وقوت القلوب1: 195.
14. ابن هشام، السيرة النبوية، بيروت 2: 7. والذهبي، سير أعلام النبلاء بيروت ص 229. والمسعودى، مروج الذهب ومعادن الجوهر، بيروت 4: 134. وابن الأثير، الكامل في التاريخ2: 49. وابن أبى أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، بيروت 2: 19.
15. تفسير الطبري 9: 231 تفسير القرطبي 6: 405
16. الكامل في التاريخ 49: 2 وعيون الأنباء 2: 29. 16.
17. النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، القاهرة 16: 220
18. السيرة النبوية 208: 2 وابن سعد، الطبقات الكبير، تحقيق إدوارد سخو، ليدن، 2: 2 ـ 8.
الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة 2: 437. وابن الأثير، الكامل في

التاريخ 2: 91. والمقدسي، البدء والتاريخ، تحقيق كلمان هوار، باريس 4: 192. الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، تحقيق هاشم المحللاتي، بيروت 4: 666

19. فيما يخص موقف الرسول من الشعراء والسحرة، ونحيل على: نهاية الأرب 16: 193. وابن رشيق، العمدة 1: 23 وأبو الفرج الأصفهاني، الأغاني 17: 92 وابن قتيبة، الشعر والشعراء ص 84 والكلاعي، أحكام صنعة الكلام ص 36

20. ابن الأثير، أُسد الغابة في معرفة الصحابة، تحقيق محمد إبراهيم البناء ومحمد أحمد عاشور، القاهرة 5: 318. النووي، تهذيب الأسماء واللغات 1: 130

21. الطبقات الكبير 7 ـ 2 ـ 129 تهذيب الاسماء واللغات 1: 130

22. النووي، شرح صحيح مسلم، القاهرة 18: 78 ـ 83. سنن الترمذي 4: 521، وسنن أبي داود 4: 118وسنن ابن ماجة 2: 1354 والسنن الكبرى 2: 481، ابن كثير، نهاية البداية في الفتن والملاحم، تحقيق محمد أبو عيبة، الرياض 1: 94 ـ 96 وابن عساكر، التاريخ الكبير، ترتيب عبد القادر أفندي 3: 343. والمسعودي، أخبار الزمان، بيروت ص 122 والبدء والتاريخ 2: 192.

23. الطبقات الكبير 2 ـ 2 ـ 123. وفؤاد سزكين، تاريخ التراث العربي، ترجمة فهمي أبو الفضل القاهرة 1: 254 ـ 255

24. النيسابوري، معرفة علوم الحديث، تحقيق معظم حسين، حيدر أبا، د ص: يد، وابن عساكر، التاريخ الكبير 2: 7. السكتواري، محاضرة الأوائل ومسامرة الأواخر، القاهرة 101، والسخاوي، الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ 6: 5 ـ 6والمباركفوري، مقدمة تحفة الاحوذي، تحقيق عبد الرحمن بن عثمان القاهرة1: 33.

25. قوت القلوب2: 37. حاجي خليفة، كشف الظنون في أسامي الكتب والفنون، بغداد1: 34 والتاريخ الكبير 2: 7. محاضرة الأوائل 102. والذهبي، تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام 6: 5. والسيوطي، تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة ص 261. وطاش كبري زاده، مفتاح السعادة ومصباح السيادة، حيدر أباد 3: 14

26. المسعودي، مروج الذهب 2: 76

27. محمد بن أحمد القرطبي، تفسير القرطبي، تحقيق أحمد البدوني، القاهرة 9: 335 و13: 177

28. صحيح مسلم 4: 2262

29. ابن أبي شيبة، مصنف ابن أبي شيبة، تحقيق كمال الحوت، الرياض 1: 323

30. تفسير القرطبي 12: 274

31. م. ن 7: 41

32. م. ن 10: 95

33. م. ن 6: 405

34. الطبري، تفسير الطبري 9: 231

35. المقريزي المواعظ والاعتبار، بيروت 3: 199 والمستطرف 1: 99 وقوت القلوب 2: 21 ومحاضرة الأوائل 106، مصنف ابن أبي شيبة 5: 290

36. العسكري، الأوائل، تحقيق محمد الوكيل، المدينة المنورة 295 والقصاص 22، ابن عساكر، التاريخ الكبير 3: 357 وكشف الظنون 2: 1909

37. تفسير ابن كثير 3: 81 مصنف ابن أبي شيبة 5: 290
38. الأوائل 295، المواعظ والاعتبار 3: 199 النووي، تهذيب الأسماء 1: 138
39. القصاص 2، ومحاضرة 105 والأوائل 295
40. ابن قتيبة، المعارف، تحقيق ثروت عكاشة، القاهرة 557، والأوائل 295، ومحاضرة الأوائل 106.
41. المواعظ والاعتبار 3: 199، تهذيب الأسماء 1: 138 والقصاص 32، والأوائل 295، مصنف عبد الرزاق 3: 219، مصنف ابن أبي شيبة 5: 290
42. عبد الرؤوف المناوي، فيض القدير، القاهرة 1: 79
43. مسائل الإمام احمد 1: 338
44. سير أعلام النبلاء2: 447مسائل الإمام احمد1: 437، أبو بكر الهيثمي، مجمع الزوائد، بيروت1: 189
45. الطبقات الكبرى 5: 463 سير أعلام النبلاء 4: 157
46. محمد بن إسحاق الفاكهي، أخبار مكة، تحقيق عبدالملك دهيش، بيروت 2: 338
47. مشاهير علماء الأمصار1: 38، مسائل الإمام احمد 1: 338
48. الطبقات الكبرى7: 41، ابن حجر العسقلاني، الإصابة، تحقيق البجاوي، بيروت1: 74،
49. الإصابة 5: 770
50. القصاص34
51. السيوطي، حسن المحاضرة، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، القاهرة 2: 144، المواعظ والاعتبار 3: 199
52. سير أعلام النبلاء 5: 219
53. مشاهير علماء الأمصار 1: 82 وسير أعلام النبلاء 4: 64
54. مشاهير علماء الأمصار 1: 130
55. م. ن 1: 75
56. تفسير ابن كثير 2: 150
57. مجمع الزائد 1: 189
58. سير أعلام النبلاء 5: 205
59. طبقات الحفاظ 1: 26
60. تعظيم قدر الصلاة 2: 675
61. أبو بكر البيهقي، شعب الإيمان، تحقيق محمد زغلول، بيروت 6: 157 والترغيب والترهيب 1: 88
62. مشاهير علماء الأمصار 1: 116
63. التحفة اللطيفة في تاريخ المدينة الشريفة 2: 389و 569وتفسير ابن كثير 4: 6
64. حلية الأولياء 5: 271
65. سير أعلام 8: 47 وتاريخ بغداد 9: 308
66. حلية الأولياء 9: 167، شذرات الذهب 1: 281
67. القصاص 25، وابن كثير، البداية والنهاية 9: 24، وحلية الأولياء 4: 136
68. فيض القدير 1: 78
69. مروج الذهب 3:31

70. القصاص 36

71. اعتمدنا في إعداد هذا المسرد على المصادر الآتية: الطبقات الكبير 6: 199 و7: 115، شذرات الذهب 1: 100، 110، 136، 150، 145، ابن حجر العسقلاني، تقريب التهذيب لخاتمة الحفاظ، تحقيق عبد الوهاب عبد اللطيف، بيروت 1: 41، 518 و2: 203، 244، 258 السيوطي، طبقات الحّفاظ، تحقيق على محمد عبد الرحمن، بيروت 15: 29، 75 المواعظ والاعتبار 3: 200، المعارف 557، تهذيب الأسماء واللغات 2: 149، 161، 216، 265و 5: 481. تذكرة السامع10، إحياء علوم الدين 1: 34، البيان والتبيين 1: 163، 192، 193، الذهبي، العبر في خبر من غبر، تحقيق صلاح الدين المنجّد، الكويت1: 35، 216، 262، ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق أحسان عباس، بيروت 2: 372، 4: 176، 495. الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، بيروت 1: 215، القصاص53، 58، 78، الفنون 1: 46، الأوائل 295.

72. الطبقات الكبرى 5: 463

73. أخبار مكة2: 339، أبو الفرج عبد الرحمن الحنبلي، جامع العلوم والحكم، بيروت1: 267

74. أبو بكر عبد الرزاق الصنعاني، مصنف عبد الرزاق، تحقيق حبيب الرحمن الأعظمي، بيروت 3: 219

75. مجمع الزوائد 1: 189 شعب الأيمان 5: 459

76. مصنف عبد الرزاق 3: 222

77. ابن قدامة المقدسي، المغني، بيروت 1: 362

78. جامع العلوم والحكم 1: 276

79. تفسير ابن كثير 4: 60 شعب الإيمان 2: 21

80. أبو شجاع شيرويه الهمذاني، الفردوس بمأثور الخطاب، تحقيق السعيد بسيوني زغلول، بيروت 2: 320

81. مصنف عبد الرزاق3: ص220

82. ابن حجر العسقلاني، تغليق التعليق، تحقيق سعيد عبد الرحمن القزقي، بيروت2: 411 ومصنف عبد الرزاق3: 345

83. الطبراني، المعجم الكبير، تحقيق حمدي السلفي، الموصل 12: 426 القضاعي، مسند الشهاب، تحقيق حمدي السلفي، بيروت 1: 205، عبدالله بن المبارك، الزاهد، تحقيق حبيب الرحمن الأعظمي، بيروت، 1: 17 ومجمع الزوائد1: 189

84. ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، تحقيق محمد النجار، بيروت 1: 279

85. م. ن، 1: 280

86. محمد شمس الحق آبادي، عون المعبود، بيروت 10: 71

87. تاريخ بغداد 9: 309

88. الخطيب البغدادي، الجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع، تحقيق محمود الطحان، الرياض 2: 164

89. م. ن 2: 165

90. ياقوت الحموي، معجم البلدان، بيروت 1: 157

91. عبدالله بن محمد بن قيس، قري الضيف، تحقيق عبدالله المنصور، الرياض3: 184، والميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، بيروت2: 130 التمثيل والمحاضرة 170.

92. قوت القلوب 2: 25، وإحياء علوم الدين 1: 34

93. مصنف عبد الرزاق 3: 219
94. مصنف ابن أبي شيبة 1: 337
95. مصنف عبد الرزاق 3: 218، 222
96. الراغب الأصبهاني، محاضرات الأدباء في محاورات الشعراء البلغاء، بيروت 1: 133
97. المستطرف 99 وقوت القلوب 2: 25
98. القصاص 101
99. طبقات الحنابلة 1: 240 والمقصد الأرشد في ذكر أصحاب الإمام أحمد 2: 280
100. تفسير القرطبي 1: 79، سير أعلام النبلاء 11: 86
101. وفيات الأعيان 2: 55
102. تاريخ اليعقوبي 2: 227
103. تاريخ بغداد 13: 366
104. أخبار وحكايات 1: 40
105. فيض القدير 1: 78
106. تاريخ الطبري5: 620 البداية والنهاية 11: 76، المنتظم 6: 86 والكامل في التاريخ 6: 87 والعبر2: 72 وشذرات الذهب 2: 185و3: 150
107. المنتظم 9: 3
108. البداية والنهاية 10: 255
109. تاريخ الطبري 5: 604 النجوم الزاهرة3: 80
110. تاريخ بغداد 9: 309
111. وفيات الأعيان 4: 139
112. أنظر تاريخ واسط 1: 86 والبداية والنهاية1: 297 وطبقات الحنفية1: 32
113. مروج الذهب 4: 163
114. كشاف اصطلاحات الفنون1: 191وجامع البيان 1: 404 ابن حزم، الإحكام في أصول الأحكام 1: 43
115. سنن أبي داود 2: 506 وسنن ابن ماجة 1: 16
116. البيان والتبيين: 1: 65
117. ابن خلدون، المقدمة، تحقيق عبدالله أحمد سليمان الحمد، بيروت، 1984، ص581
118. البيان والتبيين: 1: 163
119. البيروني، في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة 220
120. الغزالي، فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة، تحقيق سليمان دنيا، القاهرة 96 والمستصفى 1: 182 ابن حيون، أساس التأويل 32، ابن عقيل، الفنون 2: 602 وعن صورتهم في الأدب والتاريخ نحيل على الأغاني 13: 28ومروج الذهب 3: 34 والبدء والتاريخ 1: 4 والمقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، بيروت 1: 221
121. المواعظ والاعتبار 3: 199
122. سنن أبي داود 2: 289 الشافعي، الرسالة 397 والطحاوي، مشكل الآثار 2: 289 وجامع البيان 2: 40وتقييد

العلم 31 والهروي، مرقاة المفاتيح 1 : 264 الرسالة 893، مشكل الآثار 1 : 41، الفنون2. 635، مرقاة المفاتيح 2: 265 تقييد العلم 34، الجريري، الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، تحقيق محمد مرسي الخولي، بيروت 1 : 178

123. مجمع الزوائد1 : 189

124. ستيتكفييتش، العرب والغصن الذهبي، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، ص 32 ـ 33

125. عرائس المجالس 3 والإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ 37.

126. المقدسي، البدء والتاريخ 1: 4 وابن الأثير، المثل السائر 1: 57

127. ثلاث رسائل في إعجاز القرآن 118

128. القصّاص 10 ـ 11 وسنحيل عليه المتن

129. تلبيس إبليس 24 وسنحيل عليه المتن

130. محاضرات الأدباء1: 134والتاريخ الكبير2: 13والقصاص93وتلبيس إبليس123وصيد الخاطر245

131. إحياء علوم الدين 1: 35 ـ 36

132. مفتاح السعادة 3: 7 وصيد الخاطر 67 والقصاص 95

133. المستطرف 1: 100.

134. ابن القيسراني، كتاب السماع، تحقيق أبو الوفاء المراغي، القاهرة 89.

135. صيد الخاطر 16.

136. القصاص 125

137. التاريخ الكبير 2: 14

138. كتاب الفنون 1: 105 وإحياء علوم الدين 1: 35 و2: 337 ومفتاح السعادة 3: 7.

139. القصاص 93 ـ 126

140. للتفصيل انظر: الرسالة 370 ومعرفة السنن والآثار 1: 44 ومقدمة ابن الصلاح 359 والمستصفي 1: 155وكشف الأسرار 2: 715 ومنتهي السول 1: 78

الكتاب الثاني

# السردية العربية القديمة
# ـ انبثاق الأنواع الكبرى ـ

الفصل الأول

# الحكاية الخرافية
## ـ تَشكّل النوع السردي ـ

### 1. الخرافة: فضاء الدلالة.

يحيل الجذر اللغوي للخرافة، حيثما ورد في اللغة العربية، على "فساد العقل من الكِبَر"[1] ومن فسد عقله، بسبب ذلك، فهو "خَرِف"[2]. ومنها "المخرّف" الذي تعفّن عقله، والتبستْ الأمور عليه، فراح يخلط فيها خلطا كاملا. هذا ما ترسمه العربية للخرافة ومشتقاتها، وكانت هذه الدلالة موجِّهاً للدلالة الاصطلاحية، فالخرافة اصطلاحاً، هي "الحديث المستملح من الكذب"[3]. الكذب نوع من فساد العقول. لا توجد خرافة بدون كذب. يعدّ الكذب شرطاً لازما لوجودها. ثمة تلازم أبدي بين الكذب، والتخريف، والاستملاح، وذلك يفضي، في ثقافة صارمة الحدود في أحكامها القيمية، إلى اقتران فساد العقل بالمخرّفين، والخرافة لصيقة بالشيخوخة، وسمة من سماتها الجوهرية. الكبر يحدث فوضى في الذاكرة، كما يؤكد الجذر الدلالي للفظة، فينبثق التخريف كسيل مدمّر لا يضبطه ضابط، ولا يردعه رادع. الخرافة ناقوس خطر ينبغي الحذر منه. هذا أول ارتسام، في الأفق، للخرافة.

خلص ابن منظور في لسانه الكبير إلى أنَّ الخرافة حديث الليل، ثم يتوسّع في دلالة المصطلح، فيشمل به كل ما "يكذّبونه من الأحاديث" و "كلّ ما يُستملح، ويُتعجّب منه"[4]. لكن الميداني، يضيف إلى كل ذلك بعدا آخر، فالخرافة "اسم مشتق من اختراف السمر، أي استظرافه"[5]. الاختراف هو الاستلطاف، والوقوع في دائرة العجب، والأحاديث الخرافية تُستظرف لغرابتها. تأتي الغرابة من خلخلة كاملة لمعايير الثقافة السائدة، وعدم الامتثال للقواعد المتداولة. الخرافة كذب ليلي مستظرف. إذا كان الأمر كذلك، يصحّ ما ذهب إليه عبد الفتاح كيليطو من أنّ "موطن الخرافة هو الليل"[6] فإذا أخذنا في الحسبان أنّ الذخيرتين الأساسيتين للحكايات الخرافية، وهما "ألف ليلة وليلة" و "مئة ليلة وليلة" كانت خرافاتهما تروى ليلاً، وتُحظر نهاراً، أمكن كشف طبيعة الخرافة، التي هي ابنةُ الليل. الخرافات

مرويات سردية تحتجب نهارا، وتُسفر ليلا، حينما يخيم الليل، وتستتر الأشياء، وتتوارى، تنبثق الخرافة مثيرة حولها عجبا كاملا، وسحرا أخّاذا، معبرة عن رغبات مكبوتة لا يجوز الإعلان عنها تحت الشمس. تتسلل الخرافة في عتمة الليل، وبعيدا عن الرقابة التي تفرضها الثقافة الرسمية لتخرّب كل شيء. المخرّفون كائنات ليلية مفسدة، كما ترتسم صورتهم في مخيال الثقافة المتعالمة.

نعود، مرة أخرى، إلى الفساد الخطير. يتعلّق الأمر بالدين، فالبستاني في "دائرة المعارف" يقرّر أن الخرافة "تدل على اعتقاد أمور منافية للدين الصحيح" لأن الركيزة التي تقوم عليها، هي "فساد التصورات في الأمور الدينية" بل هي لا تنشأ إلا من "أوهام وتصورات فاسدة"[7]. والخرافة قرينة الباطل، ولهذا قيل "للأباطيل والترهات خرافات"[8]. معاني الفساد، والكذب، والوهم، والباطل، لصيقة بالخرافة، توجّه دلالتها، وتحدّد ملامحها، وتدرجها في نسق من حكم القيمة الذي ينتقصها، ويحطّ من شأنها. ومنذ أن تبلورت دلالة اللفظة في المعجم العربي، وإلى اليوم، ظلّت الخرافة موضوعا للذم، وبيّن استطلاع ميداني حديث، أجراه متخصصان اجتماعيان حول التفكير الخرافي في بنية الثقافة العربية، إلى أن الخرافة "تشير إلى الكذب، أو الخيال، والبعد عن الواقع، أو الهذيان" فالتخريف يحيل على كل ما هو "بعيد عن المعقول، ومن نسيج الخيال"[9].

يصعب وضع تحديد تاريخي، يبيّن العصر الذي ظهرت فيه الحكاية الخرافية، لغياب المعطيات والأدلة التي يمكن الاستناد إليها في ذلك، ولكن في حكم المؤكد، أن الحكاية الخرافية، تمتّ في أصولها إلى مراحل متقدمة من تاريخ علاقة الإنسان الغامضة بالكون، فهي تنطوي على تصورات ورؤى ووقائع قديمة، تداخلت فيما بينها، وانصهرت في عصور زمنية متعاقبة، واستقامت نوعاً سردياً مهما بين مجموعة الأخبار والحكايات، وهي تكشف عن ترسّبات كثيرة، تتعلق بأمر الإنسان في علاقته الغيبية بالظواهر الطبيعية، من جهة، ووعيه البدائي بما يحيط به من أحداث وتطورات من جهة ثانية، والتعبير عن رغباته وأحلامه من جهة ثالثة، وفي كل ذلك، تحيل الخرافة على رؤية الإنسان الساكنة لنفسه وعالمه، الأمر الذي جعل أحداث الخرافة لا تعنى بأثر الزمن في شخصياتها، فهي ثابتة، تتكوّن وتفنى بمعزل عن آثار الزمن، ولا توليه عناية، إلا في كونه ينظمّ آلية بنيتها السردية.

ميزة القدم التاريخي للمرويات الخرافية، أُخذت في الحسبان، فأكسبتها حق الأسبقية في التحليل على غيرها من الأنواع السردية القديمة في الأدب العربي، وهي مثال لكل ما هو خيالي وتوهمي، أحداثها المتخيلة تنسب إلى رواة لا وجود لهم، ويصح القول بأن النسيج السردي للخرافة، هو إسناد مالا حقيقة له إلى رواة وهميين، وعلى هذا فأمر اختلاق سند ومتن متخيّلين، خصيصة مميزة للخرافة، ولهذا اندرجت في مرويات الأسمار والتسلية،

فامتزجت فيها الحكايات الشعبية الفردية، والمأثورات الإسرائيلية، وأخبار الملوك، والعشاق، والجواري، والرحالة، وأخبار العجائب والبحار، وأخبار المهمّشين من شطّار وعيارين ومغامرين، فضلاً عما ترسّب في الذاكرة الجماعية من أوهام ووقائع قديمة.

تشكّلت الخرافة في أوساط العامة، ولم يُعنَ بها أحد من الخاصة، إلا بوصفها نوعاً من الأسمار التي لا تستحق أي تقدير، فهي، كما يقول بلاشير "لم تصنع... للعقول الرصينة"[10]. عالمها هو القاع المعتم للعامة بتخريفاتها المسلّية، وشغفها الجامح بالغرائب، حيث تتفجر التخيلات والأسرار في ظلام دامس. بلاشير، المستشرق التقليدي، وسليل التخيلات الرغبوية التي أثارتها ترجمة "غالان" لـ "ألف ليلة وليلة" في المجتمع الأوربي منذ بداية القرن الثامن عشر، وبحسّه الكلاسيكي المحافظ على البنية الموروثة في نظرتها الانتقاصية للخرافة، يجد تعارضا كاملا بين العقول الرصينة والخرافة، والفكر التقليدي مولع بالثنائيات الضدية، وليس له قدرة على تخيّل المزج والتكييف والتهجين، فالبشر وثقافاتهم منمّطون، وجاهزون، ولكل نمط ثقافته وفنونه وآدابه، ولا يجوز لعقل رصين أن ينحطّ، ويغامر، فيتردّى في خطيئة الأوهام والأباطيل. المرويات الخرافية تزعزع المسّلمات، وتتسبّب في انهيارها.

هذه المصادرات القيمية حالت دون استكشاف الوظائف الاعتبارية الضمنية للمرويات الخرافية، حيث يقوم السرد بتمثيل الأفكار، وليس تقريرها، وهي مصادرات محصّنة داخل تصور أحادي، لا يسمح للمتخيلات السردية أن تنخرط في وظائفها، لأنها ترى الوظائف التخيلية ـ التمثيلية خطرا مدمّرا، فلا تستقيم التسلية مع الوقار والصرامة، فبين المسامرات الخرافية، والثقافة المتعالمة مسافة كبيرة لم يجرؤ أحد على ردمها. وعلى الرغم من السياج الذي حُبستْ فيه الخرافات كيلا يندلع لهيبها إلى عالم هشّ في مقوماته وعلاقاته، فإن البوابة التي دخلت منها الخرافة إلى الثقافة العربية، فتحها الرسول نفسه، فإلى ما يُنسب إلى الرسول بشأن الخرافة، يتجه اهتمام الفقرة اللاحقة التي نستعيد بها الكيفية التي ارتبطت ولادتها الأولى، بشخصية النبي الذي لم يكن يجد ضررا من سمر لطيف يتداوله مع نسائه.

## 2. حديث خرافة.

حملتْ "حديث خرافة" عشرات المصادر الدينية، والتاريخية، واللغوية، والأدبية، وتتفق المصادر الأولى على نسبته إلى الرسول، لكن المتأخرة منها بدأت تتحسّب من ذلك، وتتوجّس، وتجد تخريجات لذلك الحديث، ففي القديمة لم يكن للحرج الأخلاقي المتأخر وجود يحول دون ذكر الحديث بتخريجات وتفسيرات متعددة. تراكم تراث كامل في تلك المصادر حول "حديث خرافة" أورده المحدّثون الكبار في مدوناتهم، وناقشه علماء الحديث

من زوايا مختلفة، وتساجل حوله المضعّفون، وأصحاب الجرح والتعديل، وطُعن في بعض رواته المتأخرين، وانتهى بأن نسب إلى عائشة، وذكرت الحديثَ كتبُ الأمثال، ومعجمات اللغة، إلى درجة يستحيل معها إحصاء كل تلك المصادر.

حيثما تذكر كلمة خرافة، فلابد أن يستأثر "حديث خرافة" بالمقام الأول، وبمرور الوقت راحت المصادر تغفله شيئا فشيئا، وفي المتأخرة منها، لا نكاد نجد له ذكرا؛ فالتفسيرات التي تقرن مباشرة بين الخرافة الأدبية والتخريف العقلي والديني، راحت تتنامى في القرون الأخيرة، حتى بدا أن مَن يأتي على ذكره، يرتكب إثما وخطيئة. لكي يتعمّق صفاء الماضي لابدّ من إزالة كل الشوائب فيه. تلك نظرة طرأت على الفكر والتفسيرات الدينية، ولم تكن معروفة في القرون الأولى. لنبدأ بمتن الحديث، كما ترويه كتب الأمثال.

أورد المفضّل بن سلمة بن عاصم (291=903) في كتابه "الفاخر" المتن الأدبي، لما يصطلح عليه في المصادر العربية بـ"حديث خرافة". وتتأتّى أهمية هذا الحديث لا من حيث كونه دشّن الأساس لظهور الخرافة في الثقافة العربية، فحسب، بل من حيث أن بنيته تمثل صورة وافية لبنية الحكاية الخرافية التي سنقف عليها في الفصل الآتي، وهذه الميزة في بناء حديث خرافة جعلته يندرج لاحقاً، وبروايات متقاربة في كتاب "ألف ليلة وليلة" متصدراً نسخه المعروفة، وبأسماء مختلفة مثل "حكاية التاجر مع العفريت" أو "قصة التاجر والجني" أو "حكاية التاجر مع الجن، وفيها قصة الشيوخ الثلاثة مع الجن".

وقبل أن ننصرف إلى تحليل نص الحديث، وإلى تحقيق نسبته إلى الرسول، والوقوف على صيغ وروده في المصادر، يلزم أن نورد نصه كاملاً، على الرغم من طوله، هادفين من ذلك إلى تحقيق الأغراض الآتية: إن التثبّت من نسبة الحديث إلى الرسول يعني عناية العرب المبكرة بهذا النوع السردي، وإن توالد الحكايات ضمن إطار الحديث نفسه، إنما يكشف عن البنية الإطارية للحكاية الخرافية، وإن رواية الرسول له تهدّم المسلمات الراسخة في المجال الثقافي العام حول النزاع العميق بين الدين والخرافة، الخرافة التي عدّت سببا لفساد التصورات الدينية، وأخيراً فإن إيراده كاملاً، كما ورد في مصدر مبكّر، يجعلنا نظفر بحكاية خرافية فريدة. لكلّ هذا، وللحاجة إلى دخول عالم الحكاية الخرافية كما هو، ارتأينا أن نضمّن هذه الفقرة، النص الكامل لـ"حديث خرافة".

"ذكر إسماعيل بن أبان الورّاق قال: حدثنا زياد بن عبد الله البكائي عن عبد الرحمن بن القاسم عن أبيه القاسم بن عبد الرحمن قال: سألت أبي عن حديث خرافة وعن كثرة ذكر الناس له، فقال: إنَّ له حديثاً عجباً. ثم قال: بلغني أنَّ عائشة قالت للنبي صلى الله عليه وسلم: يا نبي الله حدّثني بحديث خرافة، فقال النبي صلي الله عليه وسلم: رحم الله خرافة. إنه كان رجلاً صالحاً، وأنه أخبرني أنه خرج ذات ليلة في بعض حاجاته، فبينما هو

يسير إذ لقيه ثلاثة نفر من الجن فأسروه. أو قال: فسبوه. فقال واحد منهم: نعفو عنه، وقال آخر نقتله، وقال آخر نستعبده.

فبينما هم يتشاورون في أمره إذ ورد عليهم رجل، فقال السلام عليكم، قال: ما أنتم؟ قالوا: نفر من الجن أسرنا هذا، فنحن نتشاور في أمره. فقال: إن حدثتكم بحديث عجب أتشركونني فيه؟ قالوا: نعم، قال: إني كنت رجلاً من الله بخير، وكانت لله عليَّ نعمة، فزالت، وركبني دَينٌ، فخرجت هارباً. فبينما أنا أسير إذ أصابني عطش شديد، فصرت إلى بئر، فنزلت لأشرب فصاح بي صائح من البئر: مَهْ، فخرجت ولم أشرب، فغلبني العطش فعدتُ. فصاح مَه. فخرجت ولم أشرب. ثم عدتُ الثالثة فشربت، ولم التفت إلى الصوت، فقال قائل من البئر: اللّهم إن كان رجلاً فحّوله امرأة وإن كانت امرأة فحوّلها رجلاً، فإذا أنا امرأة. فأتيت مدينة ـ قد سماها، ونسي زياد اسمها ـ فتزوجني رجل فولدت منه ولدين، ثم أنَّ نفسي تاقت إلى الرجوع إلى منزلي وبلدي. فمررت بالبئر التي شربت منها فنزلت لأشرب. فصاح في المرة الأولى، فلم التفت إلى الصوت وشربت. فقال: اللهم إن كان رجلاً فحوّله امرأة، وإن كانت امرأة فحوّلها رجلاً، فعدت رجلاً كما كنت. فأتيت المدينة التي أنا منها، فتزوجت امرأة فولدت لي ولدين، فلي ابنان من ظهري وابنان من بطني. فقالوا سبحان الله إنَّ هذا لعجب! أنت شريكنا فيه.

فبينما هم يتشاورون فيه، إذ ورد عليهم ثور يطير، فلما جاوزهم، إذا رجل بيده خشبة يحضر في أثره. فلماّ رآهم وقف عليهم فقال: ما شأنكم؟ فردوا عليه مثل مردّهم على الأول، فقال: إن حدثتكم بأعجب من هذا أتشركونني فيه؟ قالوا: نعم. قال: كان لي عمّ وكان موسراً، وكانت له ابنة جميلة. وكنا سبعة أخوة. فخطبها رجل، وكان له عجل يربيّه، فأفلت العجل ونحن عنده، فقال: أيّكم ردّه فابنتي له. فأخذت خشبتي هذه، وآتزرت ثم أحضرت في أثره وأنا غلام، وقد شِبتُ، فلا أنا ألحقه ولا هو ينكل. فقالوا: سبحان الله إنَّ هذا لعجب! أنت شريكنا فيه.

فبينما هم كذلك إذ ورد عليهم رجل على فرس له أنثى، وغلام له على فرس رائع، فسلمّ كما سلمّ صاحباه، وسأل كسؤالهما. فردوا عليه كمردّهم على صاحبيه، فقال: إن حدثتكم بحديث أعجب من هذا أتشركونني فيه؟ قالوا: نعم، فهات حديثك. قال: كانت لي أمّ خبيثة، ثم قال للفرس الأنثى التي تحته أكذلك هو؟ فقالت برأسها: نعم. وكنا نتهمها بهذا العبد، وأشار إلى الفرس، الذي تحت غلامه، ثم قال للفرس: أكذلك؟ فقال برأسه: نعم. فوجّهت غلامي هذا الراكب على الفرس ذات يوم في بعض حاجاتي فحبسته عندها، فأغفى فرأى في منامه كأنها صاحت صيحة، فإذا هي بجرذ قد خرج، فقالت: امخُر فمخر، ثم قالت اكرزْ فكرّ، ثم قالت ازرع فزرع، ثم قالت: احصد فحصد. ثم قالت: دسْ فداس. ثم

دعت برحى فطحنت بها قدح سويق، فانتبه الغلام فزعاً مروعاً. فقالت له: إئت بهذا مولاك فاسقهِ إياه. فأتى غلامي فحدثني بما كان منها، وقصّ عليّ القصة، فاحتِلتُ لهما جميعاً حتى سقيتهما القدح، فإذا هي فرس أنثى، وإذا هو فرس ذكر. أكذلك؟ فقالا برأسيهما: نعم. فقالوا سبحان الله إنَّ هذا أعجب شيء سمعناه! أنت شريكنا فيه. فاجمعوا رأيهم فاعتقوا خرافة. فأتى النبي صلى الله عليه وسلم فأخبره بهذا الخبر"[11].

نقل الشريشي (619=1222) وهو الشارح الكبير لمقامات الحريري، بعد أكثر من ثلاثة قرون، نص الحديث عن كتاب "الفاخر" للمفضل بن سلمة، مع تغيير طفيف لا يذكر، حصل بسبب عدم دقة النسخ، وهو أمر شائع في تقاليد الاستنساخ آنذاك، لكن الأمر الذي يجذب الاهتمام أنه قدّم لهُ، بعبارة دالة تحكم عليه، قائلاً "وحديث خرافة مثلٌ سائر على ألسنة الناس في القديم والحديث، يضرب لكلّ حديث لا حقيقة له" وختمه بعبارة أكثر دلالة قائلا "فما جاء من الأحاديث المحالبة نسب إلى خرافة صاحب الحديث"[12]. أما لماذا وصفنا العبارتين المذكورتين، بأنهما "دالة" و"أكثر دلالة"؛ فلأن الأولى تقرّر أنَّ هذا الحديث الذي أسندت روايته للرسول، يحيل على كل حديث لا حقيقة له، وهذا يعني أنَّ الخرافات لا تحيل على حقائق، إنما هي من بنات المخيّلة، فكيف ينسب حديث إذا لم يقع؟ بل كيف يروي الرسول حديثا متخيلا؟ فذلك يصيب الثقافة الرسمية بالصدمة المروّعة؛ لأنها رسمت صورة تجريدية متعالية للرسول تعزله عن وقائع الحياة الشخصية العادية، ولأن الثانية تصف الخرافات بأنها "أحاديث محالبة".

وسواء أدلّت (محالبة) تبعاً لجذرها الدلالي، على أواني الحلب، أم منابع المياه، أم اجتماع القوم، فأنها تحيل على قطب دلالي واحد، وهو أنَّ الخرافات تنطوي على خاصية فريدة، هي قدرتها على احتواء حكايات متعددة فيها، شأن أواني اللبن، أو منابع المياه، أو تجمّع القوم من رجال كثيرين، وذلك ما يعبر عن خصيصة فريدة من خصائص الحكاية الخرافية، وهي التوالد المستمر للحكايات فيه، والتفريخ الدائم لها، كما نجد ذلك في المرويات الخرافية، وفي مقدمة ذلك "ألف ليلة وليلة" ولكن سوء النسخ ربما يكون طال أيضا كلمة (محالبة) فوقع تصحيف فيها، ويرجّح حسب السياق أن تكون (محاليّة) أي مستحيلة الوقوع، وغير ممكنة الحدوث, وفي هذه الحالة تتكرّس الدلالة التي أراد الشريشي تثبيتها: الحديث المختلق الذي لا يحتمل أي درجة من الصحة، بل لا شأن له بالصحة، ولم يتخوّف، كما نفعل نحن الآن، بعد ألف سنة من تداول المصادر العربية لحديث خرافة المنسوب للرسول، من الربط بين الرسول والتخريف، بل إن الأمر لم يستأثر منه بأي إشارة، وهذا يرجّح أن الدلالة الدونية للخرافة، كما عرضتها لنا اللغة والثقافة في الفقرة الفائتة، لم تكن لها صلة بالخرافة، فهي دلالة لاحقة استجدت بعد أن ضاقت السبل بالتفكير الحر،

وانحسرت التوغّلات الممتعة في صلب النصوص، وانتصر التجهّم كحارس أمين، يحول دون انهيار الحصون المنيعة للتفسيرات المتأخرة للنصوص الدينية، وكأن الفرح منقصةٌ وضعة.

ظهرت هذه التفسيرات بعد قرون طويلة من الوقت الذي كان الرسول يلاطف فيه ببراءة عائشة الصغيرة، دون أن يطرأ في بال أحد السؤال الذي يثير الفزع في عصرنا، السؤال الخاص بالحكم الأخلاقي حول صدق الحديث أو كذبه، كان ذلك عصرا تتفاعل فيه النصوص، وتتداخل فيما بينها، ثم استبيح كل شيء بظهور مؤسسة الوصاية المهووسة بالصفاء النصي، والترفّع الاستعراضي، الذي يقطع الإنسان عن نفسه وتخيلاته، وعن كل مباهج الحياة، ناهيك عن الرسول. ولم يكن هذا حكرا على الثقافة العربية، ففي رواية "اسم الوردة" لأُمبرتو إيكو، والتي استثمرت الصراعات الدينية المسيحية في القرن الرابع عشر الميلادي، وتمثّل فكرة المنع، يقتل "يورج" الراهب المسؤول عن مكتبة الدير كلّ مَن يقترب إلى الجزء المفقود من كتاب أرسطو "فن الشعر" الجزء الذي يرجّح أنه عن الملهاة، فالراهب العصابي يعتقد أن الضحك يتعارض مع الإيمان، والاطلاع على كتاب يحتفي بالفرح يعني انهيار المسيحية، وأفولها؛ فالمسيحي الحق لا يجوز له الضحك، لأن الضحك مصدره الشيطان، وهو يحرّر المؤمن من الخوف، ومتى تحرّر لم يعد بحاجة إلى الله، فينبغي أن يكون زاده المآسي فقط، وكحلّ أخير دهن الأوراق الكتانية للكتاب بالسمّ، فجعله قاتلا، وكل من يتصفح أوراقه، يتسرّب إليه السمّ الزعاف خفية، فيما هو يبلّل إبهامه بريقه متصفحا الأوراق المتغضّنة، وينتهي الأمر بالراهب أن يلتهم المخطوط العتيق المسموم بنفسه، حينما يتيقّن بأنه سيتسرّب من المكتبة، فيفنى هو والكتاب معا، فيما تشب الحرائق في الدير، كناية عن دمار العالم.

هذه الفكرة التي تعرض عميقا لرهاني الحياة والموت، ذودا عن فكرة عقيمة، نسخٌ مضخّم لحكاية خرافية، وردت في الليلة الخامسة، من كتاب "ألف ليلة وليلة"، وهي كأنها نذير استباقي لما سيقع للمرويات السردية الخرافية العربية نفسها، صارت الخرافات ترياقا سامّا ينبغي الحذر منه، وإذا اقتضى الأمر قتل كلّ من يعرفها ويروّج لها، أو مسحها بسمّ قاتل. صارت الخرافة تتهدد الوعي السليم للإنسان، وإيمانه المطلق بصواب الأشياء، وتخرّب تصوراته. لم تكن هذه المخاوف معروفة في عصر الرسول وعائشة، وما فطن الأوائل، في يوم ما، إلى أنها ستكون جزءا من سياسات الحظر الخاصة بالمرويات الخرافية، التي وأدتها الثقافة الرسمية، حينما أخرجتها من مدار العناية والذكر، ووصمتها بالتفاهة، ونظرت إليها على أنها من هذيانات المخلّطين. ينتهي إيكو في "اسم الوردة" إلى "أن الحقيقة الوحيدة، هي أن نتحرّر من شغفنا المنحرف بالحقيقة".

الشغف المنحرف بالحقيقة جعل "حديث خرافة" يتعرّج في مساره الصاعد في التاريخ. ينبغي علينا الاقتراب إليه، من زاوية أخرى غير الزاوية الأدبية. الزاوية التي عولج بها في المصادر الدينية، وسنكتشف وجها آخر له. أول ما يلفت الانتباه الاختلاف الكبير جدا في متن الحديث، عمّا أوردناه. ظهرت كثير من الزحزحات السردية والفكرية في الحديث، ولهذا يجب أن نلتزم السياق الديني الذي ورد الحديث فيه؛ فذلك يكشف طريقة الدفع إلى الوراء بالمرويات السردية، وإسقاط تصورات لاحقة على حقبة التشكّل الأولى للمرويات الخرافية. تقول العرب في أمثالها "أمحل من حديث خرافة" وهو مَثَلٌ يُضرب فيما لا أصل له، ولما لا يمكن[13]. وأجروه على كل ما يكذّبونه من الأحاديث، وعلى كل ما يستملح، ويتعجب منها[14].

رغبنا، مرة أخرى، في تأكيد السياق الذي يستخدم فيه هذا المثل، سياق المحالات، لبيان الاتجاه الذي تأخذه تخريجات المحدّثين، إذ يُركّز على الصفة المحالية التي يتصف بها، وهي سمة تلازم الأحاديث الخرافية. أول الطعون التي تلقاها حديث خرافة: قول بعض المجرِّحين بأنه موضوعٌ؛ لأن أحد رواته، وهو ثابت البناني "شيخ يروي الأشياء الموضوعة التي لم يحدَّث بها، ولا تحلّ روايته إلا على سبيل القدح فيه"[15].

طعن الحديث من الخلف، فطالما جرى تجنّب متون الحديث، وركّز على الأسانيد، المساجلات الدينية حوله تتجه إلى الحكم على صدق إسناده، فيما تتجه التحليلات الأدبية إلى وظيفته الترويحية. فكيف يحدّث الرسول بحديث محالي؟ تقدّم بعض مصادر الحديث النبوي جوابا على ذلك، انطلاقا من كون الرسول روى الحديث في سياق "عِشْرَة النساء". روى الرسول حديثا لعائشة في لحظات حميمية، وهو معها في "لحاف" فقالت: بأبي وأمي يا رسول الله لولا حدثتني بهذا الحديث، لظننت أنه حديث خرافة. فقال الرسول: وما حديث خرافة يا عائشة؟ قالت الشيء إذا لم يكن قيل حديث خرافة. فقال الرسول: إن أصدق الحديث حديث خرافة. كان خرافة رجلا من بني عذرة سبته الجن، وكان معهم، فلمّا استرقوا السمع، أخبروه، فيخبر به الناس، فيجدونه كما قال[16].

ينبغي أن يتركز الانتباه إلى ملازمة عائشة الحميمية للرسول، فدلالة "لحف" و"لحاف" في اللغة العربية تقترن بالملازمة، والمكانفة، والمقاربة، وفي أجواء من الألفة العميقة تُستباح الأحاديث والحكايات التي لا يقصد بها حُكما، إنما تعبيرا عن معاشرة، ومداعبة، وملاطفة. لكن عائشة تُظهر تبرّما، فالحديث الذي خصّها به الرسول لا يُحتمل الصدق شأن حديث خرافة. ردة فعل الرسول الفورية هي استخدام صيغة التفضيل "أصدق الحديث حديث خرافة". هذا صدقٌ بمعنى آخر، صدق لا يتنكّر للمحالات إنما يقوم عليها، فـ"خرافة" كان وسيطا بين عالمي الإنس والجن، بين عالمي الممكنات والمحالات، الجن تسترق السمع من

عالم الإنس، وتخبر "خرافة" بما تسمع، فيقوم هو بإخبار الناس بما وقع لهم، فيجدونه مطابقا لما يعرفونه. وساطة "خرافة" غامضة للإنس، واضحة للجن، ومشوّشة بالنسبة له، الإنس لا يعرفون، فيما الجن يعرفون، ويقتصر دوره في نقل الأخبار من وسط عارف إلى آخر جاهل، وذلك يُحدث الذهول والعجب. تجنّب "خرافة" إسناد حديثه، ولا حاجة له بذلك، وكلما مضى في رواية الأخبار زاد جهل الناس بها، وصفتْ أحاديثه بأنها محاليّة، ليس لعدم احتمال وقوعها إنما لأن الناس لم يعرفوا مصادرها، وكانوا على جهل تام بسياقها الحاضن لمقاصدها ومعانيها. إذا مضينا بهذا التخريج إلى نهايته تلوح في الأفق الفكرة الموجهة للحديث طبقا للمنظور الديني: أحاديث خرافة من أصدق الأحاديث على الرغم من جهل الناس بمصادرها. من ناحية أخرى يدعم هذا الحديث ما عرف عن علاقة الرسول بالجن، حينما أسلموا على يديه لما كان نفض يده من إسلام قبيلة ثقيف.

إذا لازمنا المصادرَ الدينية اتضح لنا مسار التخريجات الممكنة للحديث. تبرّئ، بعض المصادر، عائشة من أمر الجهل بوساطة "خرافة" بين عالمي الإنس والجن، وفيها يحدّث الرسول" نساءه ذات ليلة حديثا، فقالت امرأة منهن: يا رسول الله، كأنّ الحديث حديث خرافة. قال: أتدرون ما خرافة؟ إن خرافة كان رجلا من أهل عذرة، أسرته الجن في الجاهلية، فمكث فيهم دهرا طويلا، ثم ردوه إلي الأنس، فكان يحدّث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب، فقال الناس حديث خرافة[17]. لكن العسقلاني في "الإصابة" نقل عن أنس بن مالك أن الرسول اجتمع بنسائه "فجعل يقول الكلمة كما يقول الرجل عند أهله، فقالت إحداهن: كأن هذا حديث خرافة. فقال: أتدرين ما خرافة؟ إنه كان رجلا من بني عذرة أصابته الجن، فكان فيهم حينا، فرجع، فجعل يحدّث بأحاديث لا تكون في الإنس[18]. ينبثق عنصر تخفيف جديد في الرواية، فالرسول في الرواية السابقة كان مع عائشة في "لحاف"، أما في هذه فيقول الكلمة "كما يقول الرجل عند أهله". لكن الإضافة الجديدة هي أن أحاديث خرافة "لا تكون في الإنس" والقائلة "إحدى نسائه".

تغذّي هذه الاختلاف روايات الحديث بدلالات كثيرة، والمهم فيها أن الرسول في الأولى يؤكد "أن أصدق الحديث حديث خرافة" في حين لا تأتي الثانية على ذكر لذلك. هذه الأطر المحيطة بالحديث ـ وتندرج، كما هو معروف، ضمن الإسناد ـ تتدخل في توجيه الحديث. تحوم حول المتن، وتوارب قليلا، وبصعوبة تقرّ بنسبته. تمارس الدور نفسه الذي لعبته الحكاية التفسيرية في المرويات الجاهلية. واللافت للاهتمام أن الرواية الدينية لمتن الحديث تختلف كليا عن الرواية الأدبية، وأصبح من المناسب أن نعرفها، لتنكشف معالجتها "عن ثابت عن أنس، قال: اجتمع إلى النبي صلى الله عليه وسلم نساؤه، فجعل يقول الكلمة كما يقول الرجل عند أهله. فقالت إحداهن: كأن هذا حديث خرافة؟ فقال:

أتدرين ما حديث خرافة؟قالت: لا. قال: إن خرافة كان رجلا من بني عذرة، فأصابته الجن، فكان فيهم حينا، ثم رجع إلى الإنس، فكان يحدّث بأشياء تكون في الجن، فحدّث أنّ جنّيا أمرته أمه أن يتزوج، فقال: إني أخشى أن يدخل عليك من ذلك مشقة، فلم تدعه حتى زوجته امرأة لها أم، فكان يقسم لامرأته ليلة، وعند أمه ليلة. فكان ليلة عند امرأته، وأمه وحدها، فسلّم عليها مسلّم. فردت عليه السلام. فقال: هل من مبيت؟ قالت: نعم. قال: فهل من عشاء؟ قالت: نعم. قال: فهل من محدّث؟ قالت: نعم، أرسل إلى ابني فيحدثكم. قال: فما هذه الخشفة التي نسمعها في دارك؟ قالت: هذه إبل وغنم. قال أحدهما لصاحبه: أعط متمنيا ما تمنى. قال: فأصبحت وقد ملئت دارها غنما وإبلا. قال: فرأت ابنها خبيث النفس، فقالت: ما شأنك لعل امرأتك كلمتك أن تحولها إلى منزلي؟ قال: نعم. قالت: فحولني إلى منزلها، ففعل. قال: فلبثا حينا، ثم إنهما جاءا إلى امرأته، والرجل عند أمه. قال: فسلّم مسلّم، فرّدت السلام. فقال: هل من مبيت؟ قالت: لا. قال: فهل من عشاء؟ قالت: لا. قال: فهل من إنسان يحدثنا؟ قالت: لا. قال: فما هذه الخشفة التي نسمعها في دارك؟ قالت: هذه السباع. فقال أحدهما لصاحبه: أعط متمنيا ما تمنى، وإن كان شرا. فملئت دارها سباعا، فأصبحت وقد أكلتها[19].

انصبّت تعليقات المحدثين على حامل الحديث، وهو السند، فمنهجية الإسناد، بما في ذلك تجريح الرواة أو توثيقهم، تهتمّ بهذه النقطة، دون سواها. علم السند يعنى بصحة الانتساب وليس بصدق المنسوب، فإذا صح الإسناد صح الحديث. ولم يلتفت أحد إلى مضمون الحديث، قرّر أنه "حديث لا يصح" لأن عائشة قالت للرسول "لولا أنك حدثتني بهذا يا رسول الله لظننت أنه حديث خرافة"[20]. ولا بأس من التدقيق في هذا الموضوع. الإسناد يوفر الحماية الرمزية لأولئك الذي يغامرون في أرض الخطر. ترفع المصادر الحديث إلى الرسول، وتتفق على أنه عن رجل من بني عذرة، باستثناء ما يورده ابن منظور عن الكلبي (204=819) من أنه من بني عذره أو من جهينة[21] اختطفته الجن، فعاد يحدّث بأحاديث مما رأى. بيد أنَّ المصادر تختلف في المغزى الذي ينطوي الحديث عليه، ولبيان ذلك ينبغي أن نحقق الحديث حسب قدم المصادر التي أوردته، مؤكدين، أنها جميعاً ترفعه إلى الرسول، وإن كان ذلك بسلاسل مختلفة من الإسناد، وهذه الروايات السبع للحديث مختارة من عشرات الروايات التي أوردته وعرضت له[22].

1. قال أحمد بن حنبل (214=829) "عن عائشة، قالت: حدَّث رسول الله صلى الله عليه وسلم نساءه ذات ليلة حديثاً، فقالت امرأة منهن يا رسول الله: كأن الحديث حديث خرافة، فقال أتدرون ما خرافة؟ إنَّ خرافة كان رجلاً من عذره، أسرته الجن في الجاهلية،

فمكث فيهم دهراً طويلاً، ثم ردوه إلى الأنس. فكان يحدث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب، فقال الناس: حديث خرافة"[23].

2. وقال ابن قتيبة (276=889) "عن أنس بن مالك: إنَّ النبي صلى الله عليه وسلم، قال لعائشة: إنَّ اصدق الأحاديث حديث" خرافة" وكان رجلاً من" بني عذرة" سبته الجن، فكان يكون معهم، فإذا استرقوا السمع أخبروه، فيخبر به أهل الأرض فيجدونه كما قال"[24].

3. وقال المفضل بن سلمة (219=903) "كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يحدّث نساءه، فقال في حديثه: . . إنَّ خرافة كان رجلاً من عذرة سبته الجن فكان فيهم زماناً يسمع ويرى، ثم رجع إلى الناس، فكان يحدثهم بما رأى في الجن من العجائب، فكان الناس إذا سمعوا حديثاً عجباً قالوا: كأن هذا حديث خرافة"[25].

4. وقال الثعالبي (429=1037) "ويروى أنَّ رجلاً تحدث بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم، بحديث، فقالت امرأة من نسائه: هذا حديث خرافة، فقال عليه السلام: لا، وخرافة حق، ويروى أنَّ الجن لما استهوته، وكانت تخبره بما يقع إليهم من أخبار السماء، عند استراقهم السمع، فيخبر به أهل الأرض، فيجدونه كما قال"[26].

5. وقال الميداني (518=1124) "هو رجل من عذرة استهوته الجن ـ كما تزعم العرب ـ ثم لما رجع أخبر بما رأى منهم، فكذبوه حتى قالوا لِما لا يمكن: حديث خرافة، وعن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: خرافة حق، يعني ما تحدث به عن الجن حق"[27].

6. وقال الزمخشري (538=1143) "هو رجل من بني عذرة استهوته الجن، ثم رجع إلى قومه فكان يحدثهم بالأباطيل، وكانت العرب إذا سمعت مالا أصل له، قالت: حديث خرافة"[28].

7. وقال ابن منظور (711=1311) "ذكر ابن الكلبي في قولهم حديث خرافة. أنَّ خرافة من بني عذرة أو من جهينة، اختطفته الجن، ثم رجع إلى قومه، يحدّث بأحاديث مما رأى يعجب منها الناس، فكذبوه، فجرى على ألسن الناس، وروي عن النبي صلى الله عليه وسلم، أنه قال: وخرافة حق، وفي حديث عائشة رضي الله عنها، قال لها حدثيني، قالت: ما أحدّثك حديث خرافة"[29].

تبيّن الروايات السبع التي اخترناها مقدار التغير الذي أحدثته الرواية الشفوية في حديث خرافة، أو بعبارة أخرى بين الرواية الأولى للحديث التي أوردها ابن حنبل في مطلع القرن الثالث، ورواية ابن منظور في مطلع القرن الثامن الهجري، ويتمثل ذلك التغير في حقيقة ما حصل لـ" خرافة" فبعض الروايات تؤكد أسر الجن له (ابن حنبل) وبعضها تؤكد سبيها له (ابن

قتيبة، والمفضل بن سلمة) والأخرى تذهب إلى أنها استهوته (الثعالبي، الميداني، الزمخشري) وغيرها تقرر اختطافه (ابن منظور) كما أنَّ الروايات تختلف في أمر علاقة "خرافة" بالجن إذ تورد بعض الروايات أنه كان يحدّث بحديثها عندما ردّوه إلى قومه (ابن حنبل، المفضل، الميداني، الزمخشري، ابن منظور) فيما يؤكد غيرها أنه ظلّ مع الجن، يحدّث بأحاديثهم التي يسترقونها من السماء أو غيرها، ويخبر بها أهل الأرض (ابن قتيبة، الثعالبي). وبعض الروايات تصف ما كان يحدّث به، بأنه نوع من الأعاجيب (ابن حنبل، المفضل، ابن منظور) وبعضها تصف حديثه، بأنه ضرب من الأباطيل (الزمخشري) وفيما تنفرد رواية ابن حنبل بالقول إنَّ خرافة مكث مع الجن "دهراً طويلاً" فإنَّ رواية المفضل، التي أوردناها، تشير إلى أنه أسر لزمن قصير، هو الزمن الذي استغرقه الرجال الثلاثة في رواية حكاياتهم.

ويمكن المضي في كشف التناقضات التي ألحقتها الرواية الشفوية، ومقاصد الرواة، بالحديث، بيد أن أهمها على الإطلاق: ذلك الجانب المتعلق بصدق الخبر ومناسبة قوله والهدف منه. ففيما تورد بعض الروايات أن الرسول يؤكد أنَّ خرافة حق (الثعلبي، الميداني، ابن منظور) وأنَّ "أصدق الأحاديث حديث خرافة" (ابن قتيبة) تؤكد غيرها أنَّ حديثه نوع من الأباطيل والأعاجيب (ابن حنبل، المفضل، الزمخشري) بل إن عائشة ترفض أن تحدّث الرسول بحديث يكون على غرار حديث خرافة قائلة "ما أُحدثك حديث خرافة" (ابن منظور)، وتشكك إحدى نسائه بالحديث (الثعالبي). وإذ يروي الرسول حكايات ذات طابع خرافي، يوردها المفضل قبل أن يورد "حديث خرافة" تقول له إحدى نسائه مشككة في صحة الحكاية "يا رسول الله كأنَّ هذا حديث خرافة؟"[30].

وفي رواية ابن حنبل، يحتمل الأمر وجهين في قول إحدى نسائه واصفة حديث الرسول "كأن الحديث حديث خرافة" أو لهما أنه مثل حديث خرافة يفتقد الصدق، وثانيهما: أنَّ الحديث الذي كان يجب أن تتحدثه، هو ما يكون على غرار حديث خرافة. فإذا ضاهينا بين هذه الاختلافات، ورواية المفضل التي تؤكد أنَّ الرسول استمع إلى حكاية من خرافة نفسه، وقام بروايتها من بعد ذلك إلى عائشة، يتبين لنا مقدار العبث والتزييف الذي يطال كل شيء بما فيه الأحاديث المنسوبة للرسول، وكل حديث لا أصل له. تضمن المتن الذي أوردناه لحديث خرافة، البذور الأولى للحكاية الخرافية، ممثلة في علاقات الشخصيات بالجن، وإغفال تأثير الزمن في الشخصيات، والمسخ والسحر وتحوّل المخلوقات إلى غير أجناسها، فضلاً عمّا صار بعد ذلك ميزة من ميزات "ألف ليلة وليلة" و"مئة ليلة وليلة" وهي منح الحياة مقابل الاستمتاع بالحكاية، وبعبارة أخرى مقايضة الحياة بالسرد، ولكن تفسير التناقضات يحتاج إلى تفسير.

لو نظرنا إلى مرويات الحديث من زاوية تاريخية مقارنة، لوجدنا ما يوافق رأينا في أنه بمرور الزمن راحت الثقافة العربية تنغلق على نفسها بمواجهة المرويات الخرافية، وتطردها من الأفق الخصب للتخيلات السردية، فقد تزحزحت المقاصد العامة للحديث، وراح يُبعد عن الرسول قرنا بعد قرن، ظهر تأكيد نسبته للرسول في القرنين الثالث والرابع عند كل من ابن حنبل، وابن قتيبة، والمفضّل، لكن انكسارا في نسق التوثيق ظهر مع الميداني، والزمخشري، فجرى تضعيف نسبته للرسول من خلال المرور السريع على هذه القضية المهمة، وانتهى الأمر عند ابن منظور في قلب الأدوار، فقد قُطعت صلة الرسول بحديث خرافة، وبه استبدلت عائشة، صارت عائشة في بداية القرن الثامن الهجري حاملة لحديث خرافة، بعد أن كان الرسول يحمله في القرن الثالث وما قبله، جرى تبادل تام في الأدوار، ليس هذا فحسب، بل إن عائشة امتنعت عن رواية الحديث الخرافي الذي كانت تنتظره بشغف من الرسول في القرون الأولى.

ما الذي جرى لكي تقوم نخبة من الفقهاء، والأدباء، والمفسرين، والمعجميّين، بهذه الزحزحة الكبيرة، وقطع صلة الوصل المتوارثة بين النص وراويه، سوى الانقلاب الثقافي الذي يستبعد السمر اللطيف، ويختزله إلى هذيانات، ويراه رجسا غير لائق، ويستجيب لحالة الانغلاق التي خيمت بعد أفول قيمة الأدب؟ إذ في هذا العصر صيغ موقف الإسلام من القصّ، كما رأينا ذلك مع ابن الجوزي المتشدّد في فصل سابق، فوقعت مطابقة بين القص والدين، وأي تفريق بينهما يعني المروق والهرطقة، ويستحق صاحبه العقاب والتنكيل. ولكن مهلا، فلم يتوقف الأمر عند هذه القضية، فالذكورية العربية، التي اصطنعت قوتها على أسس دينية، تنامت في العصور المتأخرة تغطية عن العجز الذي ضربها في الصميم، مقارنة بالأدوار الفاعلة التي كان يمارسها الذكور في القرون الأولى، تلك الذكورية لا تقر بصلاحية الرجال لرواية الأحاديث الخرافية، فكيف بالرسول! الخرافة شأن دوني ووضيع، لا يصلح له سوى النساء اللواتي حبسهن التفسير الإقطاعي للدين في نطاق الحريم، داخل مجال مغلق، لكنه خارج سياق التاريخ، صار التخريف سلوى لهن، تغيرت الوظائف والأدوار، عائشة التي تبوأت في عصر الرسول مكانة الشريك والأنيس، فيضمهما لحاف واحد، ولعبت بعد ذلك أدوارا سياسية مهمة، تحولت في بداية القرن الهجري الثامن إلى ما يشبه جارية تروي، فمخيال القصور المملوءة بالحريم لا يتيح لها إلا القيام بهذا الدور. بدأت السياقات الثقافية تعيد إنتاج الشخصيات والمرويات طبقا لشروطها.

حلّت عائشة محل الرسول، هذا ما انتهى إليه أمر حديث خرافة. ولنتذكر بأن شهرزاد هي التي ستلعب دور الراوية البارعة في تلك الذخيرة العجيبة من المرويات الخرافية (ألف ليلة وليلة) وستفلح في تخطّي الحبسة الأنثوية التي تكرّست جرّاء الخوف والاستبعاد،

وتصلح ملكا مهووسا بقتل النساء من دائه العضال الذي ضربه في الصميم. وهو ما سنقف عليه في مناسبة أخرى، ولكن أليس من المناسب أن نقف على السياق الثقافي الذي احتضن ظهور الأدب الخرافي في الثقافة العربية، بعد مرحلة التدشين الأولى التي قام بها الرسول؟

### 3. التأليف الخرافي عند العرب.

لم يورد القرآن أيا من مشتقات الفعل "خرَّف" لكن ذكر الخرافة ورد على لسان الرسول، كما مرّ بنا، وهنالك أحاديث مماثلة عن الجسّاسة، والدجال، وابن صياد، ترد في بعض متون الحديث النبوي. عرفت العرب المرويات الخرافية منذ القدم، سواء في خرافة "أساف ونائلة" اللذين مسخا حجرين لاقترافهما إثماً جسديا في الكعبة[31]، أو في الخرافات الأخرى التي تحتشد بها كتب الطبري، والأصفهاني، والمسعودي، وابن كثير، وغيرهم، وأغلبها تجليات متخفّية لأوابد العرب الجاهلية، فالمسارات الملتوية للمرويات السردية يصعب رسمها بدقة. تظهر ظلال لها في هذه الخرافة أو تلك، أو تندغم في سواها، ويعاد تركيبها طبقا للسياق الذي تندرج فيه، كما يكشف لنا ذلك كتاب "ألف ليلة وليلة" الذي يكاد يجمع، وبتنويعات متعدّدة، معظم المرويات الإخبارية، والسيرية، والبطولية، والأسطورية، والتشرديّة، فضلا عن الحكايات ذات الأصول الهندية، والفارسية، واليهودية، التي كيّفت نفسها، وتوافقت مع السياق الجديد للسرد، وامتثلت لإطار المناقلة السردية الخرافية بين شهرزاد وشهريار.

عقد مسلم في صحيحه كتاباً كاملاً بعنوان "كتاب الفتن وإشراط الساعة" أورد فيه "قصة الجسّاسة" التي رواها الرسول عن تميم الداري، فضلاً عن قصص الدجّال، وابن صياد. وقصة الجسّاسة لا تختلف كثيراً عن "حديث خرافة" فالرسول يرويها عن تميم الداري، الذي حدّثه أنه ركب سفينة من ثلاثين رجلاً، فلعب بهم الموج شهراً، فأرفؤوا في إحدى جزر البحر، فلقيتهم دابة مغطّاة بالشعر، تدعى الجسّاسة، أخبرتهم أن رجلاً في الدير الكائن في الجزيرة ينتظرهم، ويلتقونه، فإذا به المسيح، الذي يتنبأ بظهور الرسول[32]. هذه الحكاية التي دعا الرسول أتباعه للتجمّع فرواها لهم، ظهرت في الفترة التي كان يحدّث فيها عن الدجال وابن صياد، باعتبار أن ذلك من علامات الساعة، فوظيفتها في السياق التاريخي الذي ظهرت فيه دعم النبوّة وتعزيزها، في وقت عصيب، فقد كانت الوظائف الاعتبارية للخرافة شائعة. علينا أن نتذكّر أن الوظيفة الاعتبارية للخرافات هي التي عالجت العطب النفسي في شخصية شهريار الدموي، فنقلته من قاتل فاتك بجنس النساء، هاجسه الريبة والخيانة، إلى رب أسرة، وزوج رحيم، وملك عادل. وهذا يضيء العتمة التي جرت فيها عملية سلب الخرافات من أهميتها، فيما بعد.

برهن حديثا خرافة والجسّاسة أن الرسول لم يحظر الحكاية الخرافية من الدخول إلى ميدان الأخبار المعروفة آنذاك، سواء في أمر الجن في حديث خرافة، والذي يوافق ما روي عن إسلام الجنّ على يده عندما انصرف من الطائف راجعاً إلى مكة بعد أن يئس من ثقيف[33] أو في حكاية تميم الداري التي توافق ما كان يحدّث به الرسول عن المسيح الدجال[34]. إن استنطاقا تحليليا دقيقا لتفاعل المرجعيات الثقافية في الحقبة الانتقالية بين العصرين الجاهلي والإسلامي، يكشف أن تداول المرويات التي لا تتعارض مع الدين الجديد كان شائعا، والرسول وظّف جانبا منها في تثبيت نبوته، ولم يتردد في مسامرة نسائه بطرف منها، حينما كان ينصرف من غزواته. ولكن ألم تفتح هذه الأحاديث وغيرها بوابة السرد العربي على موضوعات الجنّ والنبوءة، والكائنات الغريبة كالجسّاسة، وهو ما تحتشد به الحكايات الخرافية والسير الشعبيّة؟.

اقترنت الخرافة بالأسمار، والمسامرة، بحسب ابن ظفر الصقلّي (565=1169) "إخبار لمنصت، وإنصات لمخبر، ومفاوضة فيما يعجب ويليق". ويضيف بأنّ المسامرة صنفان لا ثالث لهما "أحدهما إخبار بما يوافق خبراً مسموعاً والثاني: إخبار بما يوافق غرضاً مقترحاً"[35] فما الذي يعجب ويثير الشغف غير التخريف؟وما الذي يوافق غرضاً مقترحاً، غير الأحاديث التي لا أصل لها: الأحاديث الخرافية؟. أو تلك الأحاديث التي يقصّها القصّاص، والتي يصطلح عليها الجريري (390=999) بـ"هذيان أهل الحكاية والمخيّلين"[36]. فإذا كان الأمر كذلك، فلنر موقع الأسمار الخرافية في الثقافة العربية.

قال الحسن بن سهل "الآداب عشرة: فثلاثة شهرجانية، وثلاثة أنو شروانية، وثلاثة عربية، وواحدة أرْبتْ عليهن، فأما الشهرجانية فضرب العود، ولعب الشطرنج، ولعب الصوالج. وأما الأنوشروانية فالطب، والهندسة، والفروسية. وأما العربية فالشعر، والنسب، وأيام العرب، وأما الواحدة التي أربْتْ عليهن، فمقطّعات الحديث، والسمر، وما يتلقّاه الناس بينهم في المجالس"[37] ولم يتردّد العرب القدماء من تسمية مقطعّات الحديث، أو الأسمار الخرافية بـ"قرّاضات الذهب" وتتخللها في بعض الأحيان أمور الناس اليومية.

كان أبو بكر يُسمّر عند الرسول في أمور المسلمين[38]، وأفضل لذات معاوية في أخر عمره "المسامرة وأحاديث من مضى"[39]، فكان يستقدم المسامرين إلى قصره في دمشق لذلك، ومن خلالهم يعيد بناء ذاكرته بأخبار القدماء، وفي مثل هذه المجالس التي تعدّ البدايات الأولى للثقافة العربية قبل مرحلة التدوين، ظهرت مرويات عبيد بن شريه، وكعب الأحبار، ووهب بن منبه، وعبدالله ابن سلاّم، وبُعثتْ الاخبار القديمة.

تفاعلت المرويات التوراتية والوثنية وأخبار الأنبياء القدامى فيما بينها، فتبلورت الإسرائيليات، التي فسّر ابن خلدون ظهورها في الثقافة العربية تفسيرا تاريخيا وليس لاهوتيا،

فهي، كما يرى، جزء من الذاكرة الثقافية لأحبار اليهود الذين أسلموا، لكنهم ظلوا يتذكّرون مروياتهم القديمة كمحمول ثقافي لازمهم مدة طويلة، وكانت تحضر في بعض الأحيان لتضيء مواقف أو أحداثا، ثم كيّفت نفسها لتوافق الأطر الإسلامية الجديدة، واهتمت بها نخبة من المفسرين، والمؤرخين، والمحدّثين، والإخباريين، فضلا عن العامّة، واستعانت بها لتربط الدين الجديد بأصول روحية بعيدة، وبحكايات اعتبارية دالّة، وتفسير ابن خلدون يدعم فكرتنا حول التمظهرات الحكائية للمرويات القديمة في صلب المرويات اللاحقة.

والحق فقد غزت الإسرائيليات الذاكرة العامة، وجرى تضخيمها، وتوسيع دلالاتها، وتفريق كثير من أحداثها بين المرويات الخرافية، والأسطورية، والشعبية، وقوبلت بمقاومة من الاتجاه المدرسي الخطّي في التفكير الذي سعى إلى تطهير المدونات اللاحقة منها، بحجّة تهديدها للدين، والاستئثار بقيمه الجديدة، وذلك يتصل بالتفسير الصارم للأديان الذي يراها منبتّة عمّا قبلها، فيما يكشف التاريخ المقارن للأديان أنها تنهل جميعها من منابع مشتركة، تعود إلى الإبراهيمية المتفاعلة بتراث بلاد الرافدين. الإبراهيمية التي تعدّ الأصل الأكبر الذي تتنازع الديانات فيما بينها حوله، طبقا لتفسيرات ضيقة. كلّ دين إنما هو تمظهر خاص، وضمن نسق ثقافي معين، لجملة من القيم الروحية الخاصة بتلك الأصول.

واستأثرت الخرافة في القرن الثاني باهتمام متزايد من الإخباريين والشعراء والكتّاب، فترجم عبد الله بن المقَّفع (140= 757) "كليلة ودمنة" إلى العربية، وهي أبرز ذخائر الخرافات الهندية التي مُزجت بثقافة البلاط الفارسي، قبل الإسلام، ولم يكن هارون الرشيد (170 ـ 193=786 ـ 808) الخليفة الذي تربّع وسط التخيلات والأسمار، بمنأى عن حب الاستماع إلى الأحاديث الخرافية، إذ قرّب إليه أبا السري الشاعر الذي ادّعى رضاع الجن، ووضع كتاباً في أمرهم، تضمَّن حكمتهم وأنسابهم وأشعارهم، وزعم أنه بايعهم للأمين ولي العهد، فصار من خاصة الخليفة وأهله، فاستدعاه الرشيد، وقال له "إنْ كُنتَ رأيتَ ما ذكرت، لقد رأيتَ عجباً، وإنْ كنتَ ما رأيتَهُ، لقد وضعتَ أدباً"، فخامس الخلفاء العباسيين، وبلمحة بارعة، يربط العرى الوثيقة بين الأدب والعجائبية، فغرابة الأدب تنبثق من بعده العجائبي، وسواء أكان المخرّف في البلاط رأى الأحداث أم تخيلها، فلا فرق بين الأمرين في نظر الرشيد، فالحدود التي يضعها للمرويات الخرافية هي انعدام الاحتمالية، والعجيب يتسرّب إلى النفس حينما يحوم في أفق غير محتمل من التوقعات، وذلك ما كان يجذب هارون الرشيد إلى أبي السري الذي تناثرت أسراره الخيالية في أروقة دار الخلافة، تحت بصر الخليفة الذي كان يغزو عاما، ويحجّ عاما؛ ففي المسافة الرابطة بين الغزو والحج، أو الفاصلة بينهما، وحينما يكون الخليفة مع زبيدة وجواريها، وفي مجالس السمر الليلية حيث تحوم أطياف أبي نواس وأضرابه من شعراء المتع الحياتية، يصبح وجود أبي السري مهما،

إنه يشبع الحاجة النفسية التي تكون انهكت في نمطين من الأفعال المتبادلة: ضرب القنا، والجري بين الصفا والمروة. للترويح، وكسر الرتابة.

أبو السري هو الجسر الذي يمر عليه الرشيد قبيل ذهابه للحرب، وبعد إيابه من مكة. إنه محطّم للرتابة، ومروّج شديد الحضور للفرح والدهشة، فمخرّف البلاط يتحرّك في المجال العام للذوق العباسي المتحضّر، وغير المنغلق، فيمتص التناقضات المحتملة، مهتديا بما صاغه ابن ظفر الصقلّي فيما بعد: يزوّد المنصت بما يحوم في أفقه من توقعات، ويصغي لردود الأفعال، ويستجيب لها مختلقا الحكايات، وهذا هو السرّ في كل عملية تواصلية، ولا ينسى أبدا القاعدة الذهبية بإيراد العجيب واللائق من الأحاديث، بما يوافق حاجات التلقّي في القصر. أحاديثه توافق الأخبار المروية في المجلس فتثريها، أو الأغراض المقترحة فيه فتوفيها، وقد وصف ابن خلكان (681=1281) أخبار أبي السري، بأنها "كلها غريبة عجيبة"[40]. وبعد نحو قرنين من العصر الذي كان الرشيد مستغرقا في متع أبي السري، بدأ أبو حيان التوحيدي يدوّن كتاب "الإمتاع والمؤانسة" كاشفا ومتخيلا، في الوقت نفسه، ما يدور في مجالس بغداد من متع عقلية وحسية، وممتثلا للقاعدة التي اشتقها ابن ظفر لأدب الأسمار الخرافية، وفي هذه الحقبة تشكّلت حكايات "ألف ليلة وليلة" وفيها كما في "الإمتاع والمؤانسة" مراعاة كاملة للمعايير التواصلية التي اقترحها مخرّف صقلية في سلواناته.

زاد الاهتمام بالحكايات الخرافية في القرنين الثالث والرابع، فطبقاً للمؤرخ حمزة الأصفهاني (350=961) كان في عصره "من كتب السمر التي تداولتها الأيدي ما يقرب من سبعين كتاباً"[41] يحرّرها النسّاخ في سوق الوراقين، في قلب بغداد، ويتلقّفها القرّاء القادمون من أقاليم دار الإسلام، بنَهم لا يوصف، كما سيبيّن لنا ذلك، بعد قليل، ابن النديم، المفهرس المنخرط بصورة كلية في عالم الورق والاستنساخ، والضليع بالخطوط، وأدوات الكتابة، وبالمدونات في شتّى اللغات المعروفة آنذاك. وفي هذا الوقت أيضاً، يورد شاهد عيان هو الصّولي (335=946) أنَّ كتباً في عجائب البحار، وأحاديث السندباد والسنور والفأر، وسوى ذلك من كتب الغرائب، كانت معروفة وشائعة في عهد القاهر (320 ـ 322=932 ـ 934) والراضي (322 ـ 329=934 ـ 940)[42] إلى درجة شاع القول فيها بين أوساط النخبة البغدادية المتعلّمة بأن تلك المدونات العجيبة هي ما كان يستأثر باهتمام علية القوم.

وختم ابن النديم الفن الأول المخصص لـ "أخبار الأسمار والخرافات" من المقالة الثامنة، من كتاب "الفهرست" بالإشارة المقتضبة إلى التآليف الخرافية العربية، قائلاً "كانت الأسمار، والخرافات مرغوباً فيها مشتهاة في أيام خلفاء بني العباس، ولاسيما في أيام المقتدر. فصنّف الورّاقون، وكذبوا. فكان ممن يفتعل ذلك رجل يعرف بابن دلاّن، واسمه ابن دلاّن، وآخر يعرف بابن العّطار، وجماعة. وقد ذكرنا فيما تقدّم مَنْ كان يعمل الخرافات والأسمار على

ألسنة الحيوان وغيره، وهم سهل بن هارون وعلي بن داود، والعتابي، وأحمد بن أبي طاهر"[43].

يفجّر نص ابن النديم أسئلة كثيرة، تكاد تلمّ بإشكالية التأليف الخرافي عند العرب، الذي مازال الغموض يحيط به من كل جانب، فهو يقرّر أنَّ الأسمار والخرافات كان مرغوباً فيها في العصر العباسي، وثبت لنا أنَّ ابن المقفع قام بتعريب "كليلة ودمنة" في مطلع ذلك العصر، وقوبل الكتاب بحفاوة كبيرة، وعورض، ونُظم، وعدّ من أشهر ما ظهر في وقته، وأنّ الرشيد لم يمانع من وجود مخرّف كأبي السري في قصره، وأنَّ المأمون عهد لسهل بن هارون بدار الحكمة، وهو يعرف أنَّ له كتبا كثيرة في الخرافات، منها "ثعلة وعفرة" وهو غرار كتاب "كليلة ودمنة" بل أن المسعودي فضّله عليه، وكتاب "النمر والثعلب"[44]، وكتاب "الوامق والعذراء"، وكتاب "ندود وودود ولدود"، وكتاب "المخزومي والهذلية" وغير ذلك كثير من الكتب جاء معظمه على لسان الحيوان، فعُرف بذلك والتصق الوصف به. وأنَّ زبيدة، سيدة البلاط، اتخذت عليا بن داود كاتباً لها، وهي تعلم أنَّ له كتباً في الخرافات.

وكانت تصانيف الخرافات متداولة في عهد الراضي بالله، كما يؤكد الصولي، فضلاً عن خرافات ابن دلان، وابن العطار، وآخرين، سبقوهم طوال القرن الثاني والثالث، كالعتابي، وأحمد بن طاهر، إلى ذلك يعزو ابن النديم تصنيف الخرافات والأسمار إلى الورّاقين، وهذا يدل على درجة قبولها، وانتشار تلقيها، وازدياد الطلب عليها، بدلالة عنايتهم بها، وهم غير المؤلفين المعروفين، ويُلحق صاحب "الفهرست" بهؤلاء الوراقين صفة الكذب والافتعال، باعتبار أنَّ تلك الخرافات والأسمار لا تنطوي على شيء من الحقيقة، وهذا موقف أخلاقي تكرّر في وصفه لألف ليلة وليلة، بأنه كتاب غثٌّ بارد. وتضاعف عدد الورّاقين الذين أغرقوا سوق الكتب في بغداد بشتى المخطوطات، ومنهم: ابن أُخَيّ الشافعي، وياقوت المستعصمي، أحمد بن الحسن الخلاّل، وأبي حيان التوحيدي، وأحمد القرشي، وأبو موسى الحامض، وابن النديم، وغيرهم. وكانت صلتهم بالنسّاخ قوية ومتفاعلة، وبعضهم كان من كبار النسّاخ. وراح الورّاق، في تلك الفترة، يتبوأ مكانة رفيعة في مجال تداول الأدب والمعرفة، ودوره مماثل للناشر في العصر الحديث، فيروّج للكتب التي تلاقي إقبالا من القرّاء، ويوفرها لهم، وحسب الأخبار المتواترة أشاع الورّاقون كتب الخرافة كثيرا في القرنين الثالث الرابع.

ارتسمت للثقافة القديمة، بمرور الوقت، صورة وقورة، ومهابة مختلقة، فالماضي يصبح أكثر شفافية كلما ابتعدنا عنه، نتحدّث عن العصور الذهبية، العصور الدينية، والعصور الثقافية، وعصور البطولة، لأنها ارتسمت في الذاكرة بشفافية، تتعالى وتجرّد من كثافتها الحقيقية بتراجعها إلى الوراء في الزمن والذاكرة. حينما نتحدّث عن التراث يلزمنا تقديم

فروض الطاعة، فالتراث شيخ مسن، تقيّ، ورع، لم يمر بمرحلة الشباب، والحق فهذه صورة نخادع بها أنفسنا، فالتكرارية الذهنية تجعلنا نقوم بعملية ترسيب للاتجاهات المحافظة، ونعزّزها طبقا لتصوراتنا عن الماضي، فيما عرف الماضي اتجاهات كثيرة من التعبيرات التمثيلية. آداب الفحش كانت مقبولة وشائعة من امرئ القيس، إلى بشار بن برد، إلى ابن سكرة، وابن الحجاج، ناهيك عن الجاحظ، وأبي الفرج الأصفهاني، وأبو المطهر الأزدي، واحمد بن هشام، والرازي، والتيفاشي، والنفزاوي، وابن كمال باشا، وعشرات سواهم. ديوان أبي نواس، قبل أن يتعرّض للتشذيب الأخلاقي، كان مدونة ضخمة تجتذب الوراقين، والنساخ، والقرّاء، ففيها يمكن العثور على المغايرة، والروح التهكمية من التاريخ الشعري القديم ومن الواقع، حتى أن الشاعر يسخر من نفسه، ويقلب معايير الجمال، لم تعد الأنثى نموذجا مطلقا لرغبة الذكر. صارت الجارية تحاكي الغلام لكي تلفت الاهتمام. أشاع حب الغلمان والغلاميات، وجعل رنين الدراهم يسمع في أواني الخمارين ليلا، فيما تطوف عصابات اللاهين في ديارات العراق وبلاد الشام، ويكاد القارئ يبصر، وسط الظلام الدامس وجه الغلاميات يترنحن، فيما المجلس يغرق بلهو كامل.

ذكر الثعالبي في "اليتيمة" أن ديوان ابن الحجّاج، وهو من أهم شعراء الفحش في القرن الرابع، ومعاصر للمتنبي، وكانت تجري عليه مساومات كثيرة، فيتراوح ثمنه بين خمسين وسبعين دينارا، وهو مدونة ضخمة بعشرة مجلدات. ولم يكن هذا الثمن يدفع في ديوان المتنبي. يعرض ابن الحجّاج في ديوانه طريقة شعرية مختلفة عن معاصريه من شعراء البلاط، وعلى الرغم من أنه كان يحوم حول القصور، لكنه مثل أبي نواس كرّس الجانب الأهم من موهبته الشعرية لنقض الأنساق القيمية والأدبية السائدة، حتى أنه قورن بامرئ القيس، لكونه صاحب طريقة شعرية مبتكرة؛ فقد ابتدع فنون الفحش في درجاتها القصوى في ديوانه الذي كان شائعا قبل ألف سنة، فيتسارع الورّاقون للاستئثار به، ونسخه، ففيه تقلب المعاني السائدة في الشعر، وكل مظهر للجدية ينبغي أن يُخرّب بصورة مناقضة، فالوزير لا يمتدح لشجاعته إنما لجماله المماثل لجمال يوسف، وهو عكس يوسف المتمنّع، وبدل أن يصدّ النساء عنه، يقوم بمطاردتهن في أروقة قصره، فابن الحجّاج كان ينقض تراثا جامعا ومترسخا في المخيلة، ويزحزح الصورة الشائعة بترك الجميل يلهو دون ضوابط، ويمزّق الهيئة النمطية للممدوح.

وقبل ابن الحجاج سخر أبو نواس من الشعراء النائحين بلوعة على ظهور نوقهم في الصحاري أمام الديار والأثافي، من أجل ذكرى قديمة وخاطفة مع راعية بدوية، ودعا صراحة، بدلا من ذلك، إلى وليمة الحسان في قلب بغداد المترفة، والمملوءة بالجواري من شتى الأعراق. وكانت هذه المعارضات القيمية تُقبل كجزء من نسق يحتمل التنوع، ولم يكن

التخريف الا نوعا من المغايرة التي تجرّ وراءها عددا كبيرا من محبي الاختلاف. وسواء اتصل الأمر بالمخرّفين أو الشعراء المتماجنين، فلا نعدم وجود درجة من المغايرة تجذب إليها الفضول وحب الاستطلاع، وكان البلاط العباسي، وسوق الوراقين، وعموم المهمشين، يصوغون نظاما تعبيريا خاصا بهم في منأى عن هيمنة السلطات الكبرى للخطاب الديني والأدبي الشائع.

لم نستنفد بعدُ نص ابن النديم حول الحكايات الخرافية ومؤلفيها، فهو يحتاج إلى عودة وإثراء، لأنه يقرن الخرافات والأسمار بالحيوان، الأمر الذي يؤكد أنَّ خرافة الحيوان كانت معروفة على نطاق واسع، وظهر وجودها مبكرا في أحاديث خرافة والجسّاسة مما أشرنا إليه من قبل، لكن ابن النديم، في صدر الفقرة التي اقتطعنا منها النص المذكور، أورد كتباً كثيرة في الخرافات الخاصة بـ"أسماء عشاق الإنس للجن وعشاق الجن للإنس" أي الكتب التي تلعب على حدود الوهم، وتصور التحولات والمسوخات في الأجناس والكائنات، ورأينا مثالها الواضح في "حديث خرافة"، وبذلك، رسم لنا صورة لجانب من الحكايات الخرافية، وهي حكايات الحيوان والجن، وهما من المكونات الأساسية للحكايات الخرافية، فإذا ربطنا ذلك، بالمتن الخرافي الذي أوردناه كاملاً لـ"حديث خرافة"، وأخذنا في الحسبان الأثر الذي أحدثته تعريب "كليلة ودمنة" إلى العربية قبل حوالي قرنين من زمن ابن النديم، تكشَّفتْ لنا حقيقة وهي: أنَّ التأليف الخرافي العربي كان موجوداً منذ فترة مبكرة، فإذا دعمنا كل ذلك، بما قام به الجهشياري الذي ابتدأ "بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم، كل جزء قائم بذاته لا يَعلَقُ بغيرهِ، وأحضر المسامرين، فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون، واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما حلا بنفسه، وكان فاضلاً، فاجتمع له من ذلك أربعمئة ليلة وثمانون ليلة، كلُّ ليلة سمر تام، يحتوي على خمسين ورقة وأقل وأكثر، ثم عاجلته المنية قبل استيفاء ما في نفسه من تتميم ألف سمر"[45].

تبين لنا أنَّ تداول الخرافة، في القرون الأربعة الأولى كان شائعاً، لكنها كانت تتشكّل في منأى عن الثقافة المتعالية التي غيبتها، وسكتت عنها، فلم يبقَ منها سوى أخبار متناثرة تشير إلى وجودها، أما الحكايات الخرافية المستقلّة، فقد طُمست في ثنايا المدونات اللاحقة، واندرجت في ذخائر الخرافات، مثل: ألف ليلة وليلة، ومئة ليلة، والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، وغيرها. ومنها، بغير شك، خرافات الجهشياري، وسهل بن هارون، وعلي بن داود، والعتابي، وأحمد بن أبي طاهر، وابن دلان، وابن العطار، فضلاً عن السبعين كتاباً في الأسمار التي كانت تتداولها الأيدي قبل منتصف القرن الرابع، يضاف إليها كتب الخرافات الكثيرة التي أوردها ابن النديم في الفن الثالث من المقالة الثامنة تحت عنوان "أسماء خرافات تُعرّف باللقب، لا نعرف من أمرها غير هذا"[46].

وكانت الأسمار محل احتفاء في الحواضر الإسلامية، وجدير بالذكر أنه كثيرا ما يجري الدمج بين الخرافات والأسمار في الثقافة العربية القديمة، وامتد ذلك إلى مطالع العصر الحديث، فالطبعة الأعرق لكتاب "ألف ليلة وليلة" التي صدرت في الهند عام1839أشير فيها على الغلاف إلى أن الكتاب يدعى "أسمار الليالي للعرب ممّا يتضمن الفكاهة ويورث الطرب" ولكن هل تفرّد الأدب العربي بمرويات الأسمار الخرافية في ذلك العصر؟ الجواب نتركه لابن النديم الذي قدّم لائحة كبيرة بالحكايات الخرافية الفارسية والهندية.

قال ابن النديم: أول من صنف الخرافات، وجعل لها كتبا، وأودعها الخزائن، وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان، الفرس الأُول، ثم أغرق في ذلك ملوك الاشغانية، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس، ثم زاد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية، ونقلته العرب إلى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء، فهذبوه، ونمقوه، وصنفوا في معناه ما يشبهه، فأول كتاب عمل في هذا المعنى كتاب هزار أفسان، وكتاب هزاردستان، وكتاب موسفاس وفينلوس، وكتاب ححدحسروا، وكتاب المربين، وكتاب خرافة ونزهة، وكتاب الدب والثعلب، وكتاب روزبه اليتيم، وكتاب مسك زنانه وشاه زنان، وكتاب نمرود ملك بابل، وكتاب خليل ودعد. ومن كتب الأسمار الفارسية يذكر ابن النديم كتاب رستم واسفنديار ترجمه جبلة بن سالم، وكتاب بهرام شوس ترجمه جبلة بن سالم، وكتاب شهريزاد مع ابرويز، وكتاب الكارنامج في سيرة أنوشروان، وكتاب التاج وما تفاءلت به ملوكهم، وكتاب دارا والصنم الذهب، وكتاب اثنين نامه، وكتاب خداي نامه، وكتاب بهرام ونرسى، وكتاب أنوشروان.

أما أسماء كتب الهند في الخرافات والاسمار، فهي: كتاب كليلة ودمنة.. فسره عبد الله بن المقفع وغيره، ونقل هذا الكتاب إلى الشعر، نقله أبان بن عبد الحميد بن لاحق بن عفير الرقاشي، ونقله علي بن داود إلى الشعر، ونقله بشر بن المعتمر.. وقد عملت شعراء العجم هذا الكتاب شعرا، ونقل إلى اللغة الفارسية بالعربية، ولهذا الكتاب جوامع وانتزاعات عملها جماعة منهم: ابن المقفع، وسهل بن هارون، وسلم صاحب بيت الحكمة، والمريد الأسود الذي استدعاه المتوكل في أيامه من فارس. ومن كتبهم: كتاب سندباذ الكبير، وكتاب سندباذ الصغير، وكتاب البُد (=نسبة إلى بوذا) كتاب بوناسف وبلوهر، وكتاب بوناسف مفرد، وكتاب أدب الهند والصين، وكتاب هابل في الحكمة، وكتاب الهند في قصة هبوط آدم عليه السلام، وكتاب طرق، وكتاب دبك الهندي في الرجل والمرأة، وكتاب حدود منطق الهند، وكتاب ساديرم، وكتاب ملك الهند القتال والسباح، وكتاب شاناق في التدبير، وكتاب أطر في الأشربة، وكتاب بيدبا في الحكمة[47].

هذه اللائحة الكبيرة من كتب الخرافة والسمر في الثقافات المتاخمة كانت معروفة في

البلاد التي تحولت إلى الإسلام أو التي بقيت على حالها، لكن كثيرا من تلك الكتب عرف في العربية عبر الترجمة والتلخيص، أو عرف مباشرة من الكتّاب الذين كانوا على معرفة باللغات المجاورة، وبخاصة الفارسية. القول بعدم وجود صلة بين الخرافات العربية والأجنبية أمر يتنكّب لما تتصف به المرويات السردية الخرافية، من قدرة خارقة على تخطي الحدود العرقية والثقافية والدينية. "ألف ليلة وليلة" مجموع خرافات اتصفت بهذه الصفات، فلنتابع أمرها.

## 4. ألف ليلة وليلة: إشكالية الهويّة.

لم ينف أبو الريحان البيروني (440=1048) وهو الضليع بالموروث الهندي، بدلالة كتابه "في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة" أمر تعريب عبد الله بن المقفع لكتاب "كليلة ودمنة" لكنه شكّك بدقته، قال، إنَّ الكتاب "تردّد بين الفارسية والهندية، ثم العربية والفارسية، على ألسنة قوم لا يؤمن تغييرهم إياه كعبد الله بن المقفع في زيادته باب "بروزيه" فيه قاصداً تشكيك ضعيفي العقائد في الدين، وكسرهم للدعوة إلى مذهب "المنانيّة" وإذا كان متهماً فيما زاد، لم يخل عن مثلِهِ فيما نقل"[48]. وسواء أكان التشكيك في العقائد هدف ابن المقفع، المفكّر الذي جعل من السرد على لسان الحيوان قناعا لأفكاره العقلانية، أم أنَّ البيروني انطلق في رؤيته للأمر من أنَّ الخرافة تستلزم فساد التصورات في الأمور الدينية، فإن تعريب "كليلة ودمنة" خصّب الحكايات الخرافية العربية آنذاك، وفتح لها الأفق على الكنز الهندي الطافح بالخرافات، وكانت الوساطة الفارسية على غاية من الأهمية، فالثقافة الفارسية القديمة المعنية بعوالم القصور، وإدارة الرعية، تركت بصماتها في كتاب" كليلة ودمنة".

تصوّر مقدمة الكتاب المثيرة ـ وهي فارسية في الغالب ـ رغبة كسرى أنو شروان الجامحة في الحصول على الكتاب، فأهمية الحيازة على ذلك الكتاب لا تقف رسالته على حدود سطح النص، كملهاة تعليمية على ألسنة الحيوان، إنما تغور عميقا إلى باطن الكتاب الذي يشغل بالإنسان. وكما قال أبان بن عبد الحميد اللاحقي، في نظمه للكتاب في أربعة عشر ألف بيت من الشعر "فالحكماء يعرفون فضله، والسخفاء يشتهون هزله". ولعل أكثر أدوار ابن المقفع أهمية، تكمن في وساطته الحقيقية بين الثقافتين العربية والفارسية، تلك الوساطة التي اتخذت ضروبا كثيرة، في مقدمتها توظيف السرد في مضمار التنوير العقلي، فالكتاب الهندي وافق آداب الحكم الفارسية، وبتعريبه تعرّفت الثقافة العربية في العقود الأولى من القرن الثاني الهجري على التجليات الرمزية للأدبين الهندي والفارسي في مجال الخرافة الرمزية، والمرجّح أن ابن المقفع دفع حياته ثمنا لهذه الكناية المبطّنة، فالمغايرة كانت تستدعي تهمة جاهزة: الزندقة. وكنّا أشرنا في سياق الحديث عن النضر بن الحارث،

إلى أنه اطلع هو الآخر على الكتاب، في بلاد فارس، قبل قرن ونصف، وعاد يحدّث ببعض حكاياته في مكة. مصير ابن المقفع لم يختلف كثيرا عن مصير سلفه ابن الحارث.

ثبت أنَّ ابن المقفع عرّب الأصل الهندي، وعبر الفارسية، للخرافات المسماة "بنجاتنترا" (=الأسفار الخمسة) التي وضعت بين100 ـ 500م[49] وإن لم يلتزم تماماً بالدقة في تعريبه، سواء في تغيير العنوان، أو بعض الأسماء، أو الحكايات، وهذا أمر معروف في النقل بين اللغات في تلك الحقبة والحقب اللاحقة، فالتعريب لا يقصد به الدقة في الترجمة، إنما إضفاء طابع عربي على كتاب ينتمي إلى ثقافة أخرى، وفي بعض الأحيان يمتثل الكتاب لنسق الثقافة الجديدة، فتضعف صلته بالأصول التي ظهر فيها، وكان التعريب متحرّرا من قيود النقل الدقيق الشائعة في العصر الحديث، ومُلكية النصوص في الثقافات الشفوية غير خاضعة للضوابط الخاصة بالمؤلف، واللغة، والدقة، والأمانة، كما هو الأمر في عصرنا، ولهذا يزدهر الاقتباس في تلك الثقافات التي لا تعرف الحدود القانونية للنتاج الفكري والإبداعي، وهو أمر نجده عند المؤسسين الكبار للتعريب في الثقافة العربية القديمة.

وظهرت ترجمة المعاني وشاعت، فالنصوص المعرّبة تتفاعل مع السياقات الثقافية للغات التي تنقل إليها، وتنخرط في تلبية الحاجات الخاصة بها. ومن الجدير بالذكر أن هذا المفهوم للتعريب ظل متداولا إلى العقود الأولى من القرن العشرين، وهذا هو السبب الذي من أجله لم يفلح ابن المقفع في التخلّص من تأثيرات البنية الثقافية السائدة في القرن الثاني الهجري، وهي تأثيرات فرضتها المؤسسة الدينية ـ الثقافية في تلك الحقبة، الأمر الذي استدعى بعض الحذر في التعريب، ناهيك عن محاذير التعريب عبر لغة وسيطة.

هذه المخاوف لا تقلل من أهمية دور ابن المقفع، إن لم تكن لها أهمية خاصة، فهو يعرّب ضمن نسق ثقافي خاص يكتسب فيه التعريب أهميته، لأنه يريد زحزحة الفهم القبلي للسلطة الذي كان استمرارا للسياسات الأموية أو رد فعل عليها، وطبقا لكل الروايات المتداولة عن مصيره، دفع ابن المقفع حياته ثمنا لهذا الهدف. وسرعان ما أحدث الكتاب أثرا لا يمحى في أدبيات القرون الأولى في كل من السرد والشعر. شاع الكتاب وانتشر منذ عهد مبكر[50] فنظمه شعراً: اللاحقي، وابن الهبّارية، والصاغاني، والنقّاش، وعلي بن داود، وبشر بن المعتمر، وعارضه سهل بن هارون وآخرون في كتب على غراره، وترك بصماته في مجالات كثيرة، حتى أعيدت ترجمته من العربية إلى الفارسية، كما يشير ابن النديم، بعد أن أصبحت ترجمته الفارسية الأولى بالية، وصارت ترجمة ابن المقفع هي الأصل الذي لا يمكن لأحد أن يتخطّاه، واستقام أمره كتابا مدرسيا للفصاحة التربوية، وللخرافات الاعتبارية القائمة على المثل والكناية. وعبر العربية عرف انتشارا عالميا منقطع النظير. ولا يستبعد أنَّ خرافات الحيوان العربية حاكت خرافاته، وحاكى مؤلفوها ما أراد بيدبا

إيصاله إلى دبشليم الملك، كما تكشف الحكاية الإطارية للكتاب، والكتاب، كما هو معروف، يلمح على لسان الحيوان ما لا يمكن التصريح به على لسان الإنسان، في شؤون معاملة الرعية وحكمها، كما يلمس ذلك لدى إخوان الصفا، وابن عرب شاه، فيما بعد[51].

أشاع كتاب "كليلة ودمنة" مناخاً خرافياً، وشجّع الاشتغال بهذا النوع السردي الخرافي، وذلك قبل القرن الثالث، الذي فيه حسب آدم متز "بدأت قصص السمر الأجنبية تحتّل مكاناً كبيراً في الأدب العربي"[52]. وكما بينا فقد اقتحمت المرويات الخرافية قصور الخلفاء، فكيف بالأوساط العامية التي وجدت فيها تمثيلا خصبا لمخيالاتها!؟. ويفضي كل هذا بنا إلى الوقوف على معضلة تأليف أبرز ذخائر الخرافات "ألف ليلة وليلة" وذلك لما أثير حول هذه الخرافات وأصولها، ومصادرها، وتأليفها من خلاف كبير بين القدماء والمحدثين. وتنبغي الإشارة إلى أن كل ما سنقوم به لا يقصد منه تحديد المُلكية العرقية النهائية لهذه الخرافات، إنما ندور في الأفق الثقافي الحر للمرويات السردية الخرافية، أخذين بالحسبان أن الأسلوب واللغة اللذين استقر بهما الكتاب يمكن أن يكونا أساسا لهوية الكتاب، وليس لكل خرافاته، فلم تكن الثقافات في القرون الوسطى مسكونة بهاجس الهويات المقيّدة، كما يتجلّى ذلك في العصور الحديثة. وبالنظر إلى أن هذه القضية خلافية بين الجميع، فإن مناقشة الإشارات التي أوردتها المصادر القديمة تصبح مهمة في هذا السياق.

أول إشارة موثّقة حول كتاب ألف ليلة وليلة، أوردها المسعودي في النصف الأول من القرن الرابع الهجري، تحت عنوان "كتاب ألف ليلة وليلة" ومما جاء فيها "إنَّ هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرّب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وإنَّ سبيلها الكتب المنقولة إلينا، والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب هزار أفسانه، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانة. والناس يسمّون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة. وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها، وهما شيرزاد ودينازاد، ومثل كتاب فرزة وسيماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السندباد، وغيرها من الكتب في هذا المعنى"[53].

وبغض النظر عن إشارة المسعودي بأن حكايات الكتاب، هي "أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة" وهي إشارة توافق ما كررنا الإشارة إليه، حول موافقة الخرافات لمقترح أو خبر شائع، فإن كلامه يشي، بأن تأليف هذه الحكايات، تّم على غرار الكتب المنقولة إلى العربية، وعلى نحو أدق فإن سبيل تأليفها هو سبيل تأليف كتاب "هزار أفسانة". والمضاهاة التي يوردها المسعودي بين "ألف ليلة وليلة" و"هزار أفسانة" تلمح إلى وجود كتابين أحدهما الفارسي والآخر المؤلف على غراره، والمسعودي يردف ذلك بتأكيد أنَّ الأول يتألف من

ألف خرافة، والثاني يروى في ألف ليلة، دون أن يكون متضمناً لألف خرافة كما هو الأمر في "هزار أفسانة".

بلغ الغموض أقصى درجاته في عبارة المسعودي الآتية "والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة" فهل المقصود هنا كتاب "هزار أفسانة" أم الكتاب المؤلف على غراره؟وأيّ كتاب هو؟ثم يورد شرحاً موجزاً لقصة الإطار المعروفة في كتاب ألف ليلة وليلة. فإذا كان المقصود هو الأول، يكون الكتاب الثاني ترجمة له، وإذا كان المقصود الثاني، يصبح لدينا كتابان متشابهان في كون متنهما حكايات موضوعة من خرافات مصنوعة.

يعزز ذلك الاختلاف الكبير بين "الخرافة" التي هي متن خرافي قد يروى بليال عدة، و"الليلة" التي هي وقت لرواية سمر أو أكثر أو أقل، فإذا وضعنا أمامنا أياً من نسخ المتون المعروفة الآن لألف ليلة وليلة، لا نجد فيه ألفاً من الخرافات، بل لا نجد فيه إلاّ عدداً ضئيلاً لا يتجاوز ـ سواء في الخرافات الرئيسة أو فيما تتضمنه من خرافات ثانوية ـ إلاّ دون ربع العدد الذي يفترض أنَّ هزار أفسانة تضمنه من خرافات، وثمة إلى جانب هذا، قرينة أخرى تلمح إلى اختلاف الكتابين، فإذا حذفنا الشرح الذي يورده المسعودي لمحتوى "هزار أفسانة" وفيما يورده لمحتوى فرزة وسيماس، وأبقينا على النص دون تلك الشروح، يستقيم لنا النص الآتي "وإنَّ هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرّب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وإنَّ سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا، والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا، مثل: كتاب هزار أفسانة، ومثل كتاب فرزة وسيماس، ومثل كتاب السندباد، وغيرها من الكتب في هذا المعنى".

قراءة النص وتحليله في ضوء هذا الترتيب، تبين لنا أنَّ ثمة كتاباً في الخرافات، عُمل على غرار تلك الكتب الأخرى، فإذا عرفنا أنَّ ابن النديم، يورد أنها كتب فارسية، ورومية، وهندية، على التوالي، ويثبّتها في قوائمه المخصّصة لكتب الفرس، والهند، والروم، في الخرافات، فإنَّ منطق التحليل يفضي إلى القول بأن المسعودي كان يضاهي كتاباً خرافياً عربياً من أجل توضيح محتواه بكتب خرافية لأقوام أخرى، مما نقل إلى العربية، فلا يعقل أن ينتخب كتاباً أجنبياً، بغية توضيح محتواه، ليضاهيه بكتب غير عربية. نص المسعودي يرجّح أنه كان يضاهي كتاباً في الخرافات، هادفاً به إلى التعريف بكتب نُقلت إلى العربية، وأصبحت معروفة في القرنين الثالث والرابع.

نتوقف عن استنطاق نص المسعودي، وننتقل إلى نص آخر لابن النديم، الورّاق البارع، الذي يقول "أول كتاب عمل في هذا المعنى، كتاب "هزار أفسانه"، ومعناه "ألف خرافة" ثم يورد محتوى الكتاب، وهو يطابق المتن المعروف الآن لألف ليلة وليلة في إطاره العام، ثم يختم بالقول "إنَّ أول من سمّر بالليل الإسكندر، وكان له قوم يحكونه ويخرّفونه. لا يريد

بذلك اللذة، وإنما كان يريد الحفظ والحرس، واستعمل لذلك بعده الملوك كتاب "هزار أفسان" يحتوي على ألف ليلة وعلى دون المائتي سمر ـ لأن السمر ربما حدّث به في عدة ليالٍ، ولقد رأيته بتمامهِ دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غثٌّ بارد الحديث"[54].

يثير هذا النص إشكاليات كثيرة، يتعلّق بعضها بالريادة الزمنية للتأليف الخرافي، وبعضها بريادة رواية الأسمار، وأخرى في طرائق تلقيّ العرب لهذه الخرافات. فالفقرة الأولى من النص هي حول أسبقية الفرس في تصنيف الخرافات، وجعْلها كتباً تودع في الخزائن، تحيل على الهنود كما تحيل على الفرس الذين سعوا من أجل أن يستودعوا خزائنهم الكتب، وربما كان الغموض الذي يلف أصول "كليلة ودمنة" بالصورة التي عرضها ابن النديم، أدى به إلى ذلك الاستنتاج، فهو يؤكد بعد سطور قليلة تلي ما أثبتناه عن "كليلة ودمنة" أنه "قد اختُلف في أمره، فقيل عملته الهند، وخبر ذلك في صدر الكتاب وقيل، عملته ملوك الإشكانية ونَحلته الهند، وقيل عملته الفرس ونحلته الهند، وقال قوم إنَّ الذي عمله بُزْرجُمْهر أجزاء، والله أعلم بذلك"[55].

الحيرة التي كانت تتنازع ابن النديم في القرن الرابع، أمكن الآن استبدالها باليقين؛ بسبب الكشف عن الأصل الهندي لـ"كليلة ودمنة" وهو كتاب "بنجاتنترا"، أما ما ورد من أنَّ تلك الخرافات كانت على ألسنة الحيوان، وأنها كانت تودع في الخزائن، لكونها جزءاً من كتب الحكمة، فإن متن "كليلة ودمنة" يؤكد فضلاً عن ذلك رغبة بيدبا الوحيدة أمام دبشليم الملك، بأن "يأمر الملك أن يدوّن كتابي هذا كما دوَّن آباؤه وأجداده كتبهم، ويأمر بالمحافظة عليه: فإنني أخاف أن يخرج من بلاد الهند، فيتناوله أهل فارس إذا علموا به، فالملك يأمر ألاَّ يخرج من بيت الحكمة"[56]. وتحقّق ما كان بيدبا يخشاه، إذ ما أن علا كسرى أنو شروان عرش فارس، ووقع له خبر الكتاب "لم يقرّ قراره حتى بعث برزويه الطبيب، وتلطّف حتى أخرجه من بلاد الهند، فأقرّهُ في خزائن فارس"[57].

يصور باب "بعثة برزويه إلى بلاد الهند" رحلة الكتاب بين خزائن الهند وفارس. وهو باب شائق يصف الحرص الهوسي على حيازة الكتاب. أما كون ريادة الأسمار ليلاً، مقترنة بالاسكندر، فلا يستبعد، بالنسبة لقائد توغّل في المشرق بعيداً، وأنَّ المسامرين كانوا يسمّرون له، لاقصد اللذة، إنما قصد "الحفظ والحرس". فإذا فرعنا من ذلك، نصل إلى الجزء المهم بالنسبة لموضوعنا من النص، وهو كيفية تلقّي العرب تصانيف الخرافات التي كانت معروفة في الهند وفارس. ويؤكد ابن النديم، أنَّ العرب نقلت ذلك إلى العربية "وتناوله الفصحاء والبلغاء، فهذّبوه ونمّقوه، وصنفوا في معناه ما يشبهه "ألا يحيل ذلك أيضاً على كتاب "كليلة ودمنة" الذي نُقل، وهُذّب على يد ابن المقفع، وتناوله الشعراء نظماً، وصنّف سهل بن هارون كتابه "ثعلة وعفرة" في معناه؟

لم يورد ابن النديم، أية إشارة إلى كتاب "ألف ليلة وليلة" لكنه تحدّث عن كتاب "هزار أفسان" وعرض محتواه، وهو المحتوى نفسه المعروف في متن الكتاب الآن وسمّاه "ألف خرافة"، ويعزّز كل ذلك بالجزء الأخير من النص، الذي يذهب فيه إلى أنَّ الكتاب في ألف ليلة ودون المائتي سمر، وأنه رآه على أجزاء. وقد تثير قضية الاختلاف بين "ألف خرافة" و"دون المائتي سمر" تناقضاً في كلام ابن النديم لكن سياق النص، يكشف عن أن ابن النديم، كان يتحدث عن "هزار أفسان" بالمحتوى العام الذي نعرفه الآن لكتاب "ألف ليلة وليلة" أي في قصة الإطار المخصّصة لتخريف شهرزاد لشهريار كل ليلة، تخلصاً من الموت، ولكن يعوزنا الكثير للتثبّت من أمر ما كانت تُخرّف به شهرزاد في القرن الرابع الهجري.

وقفنا على رأيين مختلفين في أمر أصول "ألف ليلة وليلة" ويحسن أن نردفهما، بإشارتين أخريين، فقد أورد أبو حيان التوحيدي (حوالي400=1009) إشارة خاطفة عن كتاب "هزار أفسانه" في كتابه "الإمتاع والمؤانسة" على أنه جنس من "ضروب الخرافات"[58]. ولا يخفى أن كتاب التوحيدي المذكور بني على فكرة الليالي التي يسامر فيها أبو حيان الوزير أبا عبد الله العارض في أربعين ليلة، وتدوين ما يدور فيها، فالوزير يقترح موضوعاً ما، وينتدب أبو حيان نفسه للحديث عنه، وهنا نجد أنَّ فكرة الليالي تتجلّى في كتاب "الإمتاع والمؤانسة". أما الإشارة الثانية، فجاءت على لسان المقّرى (1041=1633) إذ يورد حكاية مشهورة، ويقارن شهرتها بشهرة ألف ليلة، قائلاً "وقد أكثر الناس من حديث البدوية وابن مياح من بني عمها، وما يتعلق بذلك من ذكر الأمر، حتى صارت رواياتهم في هذا الشأن كحديث البطّال (=سيرة الأميرة ذات الهمة)، وألف وليلة وليلة، وما أشبه ذلك"[59]. والإشارة تحيل على الشهرة التي اكتسبها كتاب ألف ليلة وليلة.

ليس من شأننا التوفيق بين رأيين مختلفين في أصل واحدة من أهم ذخائر الخرافات، إنما من شأننا أن نقف على طرائق تداول الأفكار والحكايات في القرن الرابع، فالحديث عن ثقافة صافية تنتمي إلى عرق محدّد آنذاك يعدُّ أمراً لا معنى له. مرت أربعة قرون أو قرابة ذلك، عمل التفاعل الثقافي بين الحضارات القديمة على تذويب ملامحها الأصلية، وإعادة بنائها في ضوء الرؤية العربية الإسلامية، ولم تكن نزعات التعصب والتفرّد المعاصرة، لها ما يماثلها آنذاك. فالرؤية الدينية صاغت الوعي العام، وحددت نسق البنية الثقافية فيه. فإذا وضعنا في الاعتبار التداول الشفوي للمأثورات ذات الأصول القومية المختلفة، ومقدار ما لحق بها من تغيير، طبقاً لشروط إنتاج البنية الثقافية القائمة آنذاك، لتوصلنا إلى أن ما تتعرّض له تلك الماثورات من طمس لخصائصها، سواء أكانت عربية أم أجنبية، يعدّ أمرا طبيعيا. أعاد الإسلام إنتاج المأثورات الجاهلية بما يوافق رؤيته، وأعيد إنتاج المرويات ذات الأصول

المختلفة في ضوء الشروط العامة للبنية الثقافية الجديدة، ولاشك في أنَّ ذلك غيّر الماثورات الأجنبية خلال القرون اللاحقة، وأضفى عليها سمات البنية الثقافية الجديدة.

تداول المرويات الشفوية وسط بيئة ثقافية عربية إسلامية، خلال مدة طويلة، يجرّدها من خصائصها الأصلية، ويكسبها خصائص جديدة، وقع ذلك للمرويات السردية الجاهلية، وللإسرائيليات، ولم يكن التأليف، بما فيه الخرافي، يُعنى بالأصول القومية للآداب، بعد أن ذابت في بوتقة جديدة، فالجهشياري عمل على اختيار "ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم" كان يأخذها عن المسامرين، والكتب المصنفة في الخرافات، دون أن ترد إشارة إلى أنه تعصّب لسمر دون آخر، ولو كان الجهشيارى أنجز مشروعه كاملاً، أو في الأقل، وصل إلينا ما يثبته بقرائن أكيدة تبيّن الأسمار التي اختارها، وهي أربعمئة وثمانون سمراً، لكان لدينا الآن ذخيرة موثّقة من الخرافات التي كانت متداولة في القرن الرابع شاهداً على الأصول الشفوية المذوَّبة في ثقافة ذلك العصر.

لكن أمرا آخر، لا يقل أهمية ينبغي إثارته في هذا السياق، وهو التنوّع الثقافي الذي طبع معظم مظاهر الفكر والتخيل، فلم تكن الدولة العربية ـ الإسلامية مقتصرة على عرق دون آخر، والإسلام لم ينظّم العلاقة بين الدين والأعراق داخل الإطار السياسي للدولة، بل تركها حرّة؛ لأنه لم يختص بأمة دون سواها، ومعياره الوحيد الإيمان، ومفهوم الدولة ـ الأمة، في الفكر السياسي، مفهوم انبثق في العصر الحديث، أما المفهوم القديم فهو (الدار). وبالإجمال، كان العالم، طبقا للرؤية الدينية، يقسّم إلى دار الإسلام ودار الحرب، وفي بعض الأحيان تظهر دار الصلح أو دار العهد، ومفهوم دار الإسلام يشمل كل الذين آمنوا بالإسلام، أو كانوا غالبية في البلاد التي يستوطنونها، وهي مناطق شاسعة تمتد من الأندلس إلى تخوم الصين، ومن أرمينيا إلى التخوم الجنوبية للصحراء الكبرى، وتسكنها أعراق كثيرة، فدار الإسلام تحتل قلب العالم القديم، وتستوطنها مئات الأعراق، وتتواصل عبر لغات محلية وإقليمية كثيرة، لكن لغة التواصل الرئيسة على المستوى الديني والثقافي كانت العربية، وفي بعض الأحيان اللغات الحيّة العريقة كالفارسية.

هذا الإطار الشامل لمفهوم الدولة يتيح الفرصة لرواية المأثورات الخاصة بالشعوب المتعايشة والمتساكنة ضمن دار الإسلام، وتداولها في أطراف تلك الدار، وتقبّل كل التغيرات التي تتعرّض لها، بل وتخطّي الحدود الرمزية لتلك الدار والتوغل في دار الحرب، أو ما كانت تسمّى (دار الكفر) ولعل المرويات الخرافية، هي الوحيدة التي تتميز عن المرويات الشعبية، وعن المقامات، في أن أبطالها يترحّلون بحرية في أنحاء العالم القديم دون أن يأبهوا بالحدود الثقافية والدينية، فيما يقتصر أبطال المقامات في ترحالهم داخل دار الإسلام، باستثناءات قليلة نجدها في مقامات السرقسطي الأندلسي، لكننا لا نجدها عند بديع الزمان

والحريري، وهو أمر يظهر في السير الشعبية التي تربط ارتحال أبطالها بدار الحرب بهدف تحويل أهلها إلى الإسلام، فيما يرتحل أبطال المرويات الخرافية لأسباب شخصية، لها علاقة بالنساء، والأموال، والحروب، ونريد من هذا الاستطراد الوصول إلى أن دار الإسلام، ودار الحرب، كانتا في تنازع دائم، تنازع ديني وقيمي، والتخوم الفاصلة بينهما في تغير دائم، ولهذا فالمرويات الخرافية تتغير ملامحها العامة، وأبنيتها السردية، وشخصياتها، وأهدافها بحسب البيئات الثقافية التي تروى فيها، وتتعرض للتغيير والتحوّل بسبب التنازع العام بين تلك البيئات، وهذا الأمر هو الذي يفسر لنا الحرية، التي لا تعرف التقييد، للمغامرات التي يقوم بها أبطال المرويات الخرافية في أرجاء العالم، حاملين معهم حكاياتهم حيثما حلّوا وارتحلوا.

في ضوء هذه الصورة، ينبغي علينا معاينة أمر كتاب "ألف ليلة وليلة" فالراجح أن بعض الخرافات التي يتضمنها كانت من المرويات الشفوية في الحواضر الإسلامية قبل القرن الرابع، وسواء أكانت في بذورها الأولى عربية (=جاهلية) أم أجنبية (=هندية، فارسية، ورومية)، فإن التداول الشفوي أضفى عليها خصائص تفوق في أهميتها، تلك التي يفترض وجودها إذا كانت قد انحدرت إلينا من أزمنة قديمة أو مواطن أخرى. وتُرجّح النسخ المتداولة الآن من "ألف ليلة وليلة" والتي لم يفلح أحد في تحديد نسختها الأم، فالكتاب نجح في اجتذاب الخرافات والحكايات المتداولة في القرون الأولى، فضلاً عما ورد في كتب الأخبار العربية، وربما تقدّم خرافات الحيوان التي وردت متعاقبة في الكتاب، والأخبار العربية التي وردت هي الأخرى معاً في مكان آخر، وحكايات الوعظ، والخرافات ذات الجذور الإسرائيلية، التي يضمها مكان آخر، تقدّم دليلاً على اندغام خرافات ذلك العصر في متن الكتاب. يضاف إلى ذلك دخول حكايات خرافية هندية معروفة، مثل "سندباد الحكيم" اتخذت لها عنواناً جديداً "حكاية الملك وولده والجارية والوزراء السبعة" والحقت به سيرة شعبية من غير نوع الخرافات، هي "حكاية الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان" وشغلت جزءاً منه، وبعض قصص البحار التي لا تعرفها إلا النسخ المتأخرة مثل "حكايات السندباد".

كل هذا يقدم دليلاً على أنَّ التضخم الذي أصاب الكتاب، إنما يعود إلى عمل الرواة، والنسّاخ، والبيئات الثقافية، في إدراج المأثورات الحكائية ضمن إطار عام هو مناسبة التخريف الذي تقوم به شهرزاد لشهريار. ويرجّح فضلاً عن كل هذا، أن تكون أسمار الجهشياري، وسهل بن هارون، وعلي بن داود، والعتابي، وأحمد بن أبي طاهر، وإبن العطار، وإبن دلان، وجدت لها مكاناً فيه، لأنه كتاب يحتمل الإضافة، ويتقبل مزيداً من الخرافات. وكنّا أشرنا إلى أن "حديث خرافة" وجد مكاناً كبيرا في صدره، وتعددت رواياته، وجرى تغيير في بعض

أحداثه، بما يوافق إطار الكتاب. والمسرد الآتي يقدم فكرة عن مجمل المشكلات المثارة بخصوص الكتاب من جوانب تتصل بتأليفه، وجمعه، ويلاحظ أن عشرات الباحثين العرب والمستشرقين انخرطوا، طوال قرنين في حل هذه المعضلات التي ما زالت قائمة.

## مسرد خاص بالقضايا المثارة حول كتاب ألف ليلة وليلة

| الموضوع | الرأي | صاحب الرأي |
|---|---|---|
| أصوله الكتاب | تتعدّد الآراء حول أصول الكتاب، وتتردّد بين كونه هنديا، أو فارسيا، أو عربيا، أو أنه مزيج من كل هذه الأصول. | شليجل، كوكسين، بريزلسكي، السدروف، فنتر نيتز، غالان، برتن، مكدونالد، أصغر حكمت، متز، مرتاض، محسن مهدي، خلوصي، الصالحاني، الشيرواني، لين، ساسي، أويستروب، هامر، لبيديف، طرشونة، عواد، سليمان، ديرلاين، حسين فوزي، هيروز، سكوت، الزيات، ليتمان، بوسون، فاروق سعد |
| مصدره | تتعدّد الأقوال في أنه مزيج من حكايات مختلفة، أو أنه كتاب "هزار أفسانة" | برتن، ديرلاين، علي أصغر حكمت، مكدونالد، فون هامر |
| مؤلفه | تتضارب الآراء بين كونه تأليفا جماعيا أو أنه لمؤلف شعبي مجهول، أوأنه لمؤلف عربي | الزيات، أويستروب، حسنين، دوساسي، ليتمان، طرشونة، لين سليمان، فوزي، الشيرواني، الصالحاني، شوفان، خلوصي، القلماوي |
| عصر تأليفه | حصر تأليفه بين القرنين 10و16 الميلاديين | الزيات، الصالحاني، القلماوي، حسنين، بعلبكي، سعد، نبيهة عبود، خلوصي، هلال ناجي، دوساسي، المنجّد، مكدونالد، برتن، ليتمان، لين، شوفان، جورجي زيدان |
| تاريخ جمعه | حصر تاريخ جمعه بين القرنين 13و16. رأي يذهب إلى أنه جمع في القرن 18 | برتن، بعلبكي، الزيات، ميخائيل عواد، مكدونالد |

دائرة المعارف الإسلامية. سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة. صفاء خلوصي، دراسات في الأدب المقارن. فاروق سعد، من وحي ألف ليلة وليلة. حسين فوزي، حديث السندباد القديم. صلاح الدين المنجّد، عروس العرايس. ديرلاين، الحكاية الخرافية. الزيات، تاريخ الأدب العربي. فؤاد حسنين، قصنا الشعبي. محسن مهدي، كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، طرشونة، مدخل إلى الأدب المقارن. ليبديف، أثر الموروث الشعبي للجنوب العربي في ألف ليلة وليلة. ميخائيل عواد، ألف ليلة وليلة مرآة الحضارة والمجتمع في القرن الرابع. عبدالملك مرتاض، ألف ليلة وليلة. وجيرهاردت، فن السرد القصصي: الليالي العربية ( بالإنجليزية). وفريال غزول، الليالي العربية (بالإنجليزية).

قال محسن مهدي الذي بذل جهداً مضنياً في البحث، والمقارنة، والمضاهاة، بين نسخ الكتاب المعروفة، ليتحقق من أيها الأصوب، والأقرب إلى النسخة الأم المفقودة "إنَّ قصص العرب من مفاخر ما نضح به طبعها، وأبدعه خيالها، وسقاه ذوقها، شاعت بينها في جاهليتها، وبعد إسلامها، وتناقلها أهل الوبر والحضر منها، وسارت إلى غيرها من الأمم حتى طبق ذكرها الآفاق، ونقلتها الأعاجم، فأذابت قلوبها، وسحرت عقولها، ولم يجمع كتاب من قصصها، وحكاياتها، وأمثالها، ما جمعه هذا الكتاب، ولاحظي غيره بما حظي به عندها، وعند غيرها، نقلته الرواة في المدن المعمورة، وأنس به أهل الحضر في منازلهم، وأوقات سمرهم، وارتاحت له نفوس الصنّاع، والتجار بعد فراغهم من صناعتهم وتجارتهم. سعدتْ بسماع ما احتواه العامة، واعتبرت برموزه وإشاراته الخاصة"[60].

وانتهى إلى القول إن الكتاب "لاُ يعرف مؤلفه أو من روى أو جمع النسخة الأم" وارجع ذلك إلى الرواة والنسّاخ الذين "منهم من نقله بشيء من الدقة، ومنهم من نقله دون أن يتقيد بلغة أصله، ومنهم من أعاد صياغة أصله وتركيبه بصورة يفهمها القراء، ويرغب فيها القصاص المعاصرون له. ثم أن النسّاخ لم يتحرّجوا من تغيير لغته، ووضع ألفاظ معروفة عندهم مكان ألفاظ لم تعد دارجة في أزمانهم. ولما لم يكن غرض الكتاب تعليم العلوم والآداب واللغة الفصيحة، وإنما غرضه الحكاية والسمر، لم يتورع النسّاخ، ورواة القصص والسير من أن يقحموا فيه، ويضيفوا إليه قصصاً أخرى، ارتضاها ذوقهم أو فنهم"[61].

حقّا إن كتاب "ألف ليلة وليلة" خلافاً لكثير من الكتب، يحتمل الإضافة، ويحتمل الحذف، وقد أفضى البحث المعمّق الذي أجراه محسن مهدي للنسخ التي عثر عليها، خلال القرون الأربعة الأخيرة، إلى تحقيق متن الكتاب من جديد، فلم يثبت فيه سوى إحدى عشرة

حكاية. وعَّد غيرها مما هو موجود في النسخ الأخرى دخيلة على الكتاب. ولكنه مهّد لذلك، بمدخل موسَّع نقد فيه النسخ المطبوعة، وأرجعها إلى أصول عُرّضت للتزييف، أكثر مما احتفظت بالأصول. وأقدم ما استطاع محسن مهدي العثور عليه، طوال بحث استمر عقدين، هو الرجوع بالنسخة التي حققها إلى القرن الثامن الهجري (=الرابع عشر الميلادي). فإذا كان الأمر كذلك، فإن بين ما بحثنا وما بحث محسن مهدي ثمة أربعة قرون أخرى حالكة، لا يعرف فيها بالضبط ما حلّ بالكتاب، والمرجّح أنه غزا الذائقة الشعبية طوال هذه القرون، وتكاملت حكاياته، إذ اتصف بقدرته على جذب الحكايات، وإدراجها في سياقه، ولهذا تتراصف في متنه حكايات تعود لمرجعيات متعددة، وتختلف تلك الحكايات بين رواية وأخرى.

يقود البحث في تاريخ "ألف ليلة وليلة" بوصفه واحداً من أهم ذخائر الحكايات الخرافية، إلى الوقوف على ذخيرة ثانية، لم تنل الشهرة التي استأثرت بها المجموعة الأولى، ونعني بها "مئة ليلة وليلة" التي تتفق والأولى، ليس في حكاية الإطار، إنما في تضمينها حكايات ترد بعضها في الليالي. ويرى محمود طرشونة، محقّق الكتاب، أنه "سابق لألف ليلة وليلة" مدللاً على ذلك بالمقارنة بين الكتابين ومعتمداً على آراء جودفري ديمو مبنيز وكوسكان وكراتشكوفسكي وسهير القلماوي وبرزيلوسكي[62]. وإلى جانب هاتين الذخيرتين، توافرت لدينا مجموعة حكايات أخرى بعنوان "الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة"[63]، وهي تتضمن حكايات متفرّقة، ورد بعضها في المجموعتين المذكورتين، ويذهب المنجّد إلى أنَّ "هذه الحكايات أقدم من الألف ليلة؛ فهي الصورة التي بدأ العرب بها ينقلون الحكايات عن الفرس والهند والروم أو يضعونها على أساسها"[64]. ويُرجّح أنَّ هذه الحكايات، هي ذاتها التي أشار إليها ابن النديم، ونسبها إلى الجهشياري. وهذه الذخائر الثلاث، ستكون المتن الذي نعتمده في التحليل الفني لسردية الخرافة في الفصل اللاحق.

## هوامش الفصل الأول

1. اللسان والصحاح، مادة "خرف"
2. المعجم الوسيط، مادة "خرف".
3. اللسان والمعجم الوسيط، مادة" خرف".
4. اللسان مادة " خرف".
5. الميداني، مجمع الأمثال 2: 326
6. عبد الفتاح كيليطو، الغائب، الدار البيضاء 11.
7. بطرس البستاني، دائرة المعارف، طهران 7: 355.
8. الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب1: 130والزمخشري، المستقصى من أمثال العرب 1: 361
9. نجيب اسكندر إبراهيم ورشدي فام منصور، التفكير الخرافي، القاهرة 18.
10. بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دمشق 3: 409
11. ابن عاصم، الفاخر، تحقيق عبد العليم الطحاوي، القاهرة 171.
12. الشريشي، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة 1: 188
13. المستقصى من أمثال العرب 1: 361و 2: 61، مجمع الأمثال 2: 326، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب1: 130
14. كشف الخفاء 1: 452
15. ميزان الاعتدال في نقد الرجال5: 70 ـ 71، لسان الميزان4: 154، المجروحين2: 97 ـ 98
16. مجمع الزوائد4: 325، المعجم الأوسط، 6: 155 ـ 156
17. مجمع الزوائد 4: 325، مسند أحمد 6: 157، مسند اسحاق بن راهوية 3: 801، مسند أبي يعلى، 6: 419، البيان والتعريف2: 59، ميزان الاعتدال في نقد الرجال5: 70 ـ 71، لسان الميزان 4: 154
18. الإصابة 2: 270
19. ميزان الاعتدال في نقد الرجال 5: 70 ـ 71، لسان الميزان 4: 154، المجروحين 2: 97 ـ 98، العلل المتناهية 1: 61 ـ 63
20. الكامل في ضعفاء الرجال 5: 202
21. اللسان، مادة "خرف".
22. أنظر على سبيل المثال: مسند أحمد 6: 157، مسند اسحاق بن راهوية 3: 801، مسند أبي يعلى، 6: 419، البيان والتعريف2: 59، ميزان الاعتدال في نقد الرجال5: 70 ـ 71، لسان الميزان4: 154، الإصابة2: 270، المجروحين2: 97 ـ 98، العلل المتناهية1: 61 ـ 63، الكامل في ضعفاء الرجال5: 202، فيض القدير4: 21، كشف الخفاء1: 452، المستقصى من أمثال العرب 1: 361و 2: 61، مجمع الأمثال2: 326، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب1: 130.
23. مسند أحمد 6: 157

24. المعارف 610 ـ 611
25. الفاخر ص 169
26. ثمار القلوب 102
27. مجمع الأمثال 1: 195
28. المستقصى في أمثال العرب1: 361
29. اللسان، مادة "خرف".
30. الفاخر 169.
31. السهيلي، الروض الأنف في شرح السيرة النبوية، تحقيق عبد الرحمن الوكيل، القاهرة 1: 364 ومروج الذهب 2: 23
32. شرح صحيح مسلم 18: 78 ـ 83
33. السيرة النبوية 2: 49
34. صحيح مسلم 18: 81
35. ابن ظفر الصقلي، السلوانات في مسامرة الخلفاء والسادات، تحرير أحمد عبد المجيد، القاهرة، 24 ـ 25
36. الجليس الصالح 1: 167.
37. الحصري، زهر الآداب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1: 146
38. ابن تيمية، رفع الملام عن الائمة الأعلام، تحقيق محمد حامد الفقي، القاهرة 12: 301
39. الجرهمي، أخبار عبيد بن شرية الجرهمي، في أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها، حيدر آباد 312.
40. وفيات الأعيان 5: 221
41. متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، بيروت 4: 469
42. الصولي، كتاب الأوراق: اخبار الراضي بالله والمتّقي لله، تحقيق هيورث دن، بيروت 6
43. الفهرست 367
44. حققه عبد القادر المهيري، وصدر عام 1973 عن الجامعة التونسية
45. الفهرست 363 ـ 364
46. م. ن 375
47. الفهرست1: 424
48. في تحقيق ماللهند من مقولة 123
49. عبد الحميد يونس "البنجاتنترا وكليلة ودمنة: دراسة مقارنة" وهي ملحقة بكتاب "بنجاتنترا"
50. بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، القاهرة 3: 94 أوليري، الفكر العربي ومركزه في التاريخ، ترجمة إسماعيل البيطار، بيروت 96.
51. اتّبع إخوان الصفا في كتاب "تداعي الحيوان على الإنسان" وابن عرب شاه في كتاب "فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء" أسلوب التورية في التعبير عن مواقفهم
52. الحضارة الإسلامية 1: 466 ـ 467
53. مروج الذهب 2: 251
54. الفهرست 363

55. م. ن. 463
56. ابن المقفع، كليلة دمنة، تونس 38
57. م. ن 83
58. التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ضبط وشرح أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت 1: 23
59. المقرّي، نفح الطيب 2: 290
60. محسن مهدي: كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، ليدن 12
61. كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى23، وبحث في هذا الموضوع كل من: سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، القاهرة93، وحسين فوزي، حديث السندباد القديم، القاهرة 185
62. مئة ليلة وليلة، دراسة وتحقيق محمود طرشونة، ليبيا ـ تونس أنظر: المقدمة الموسعة للكتاب 18 ـ 55
63. الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، تحقيق هنس وير، بيروت
64. المنجّد، عروس العرايس، بيروت13.

الفصل الثاني

# البنية السردية للحكاية الخرافية

## 1. خرافة شهرزاد والحكاية الإطاريّة

دواعي البحث في البنية السردية للحكاية الخرافية، توجب الوقوف على الخرافة الأكثر شهرة في تاريخ الثقافة العربية ـ وربما الإنسانية عامة ـ ألا وهي خرافة شهرزاد التي تؤطّر سلسلة الحكايات التي وردت في ذخيرتين أساسيتين من ذخائر الخرافة، وهما "ألف ليلة وليلة" و"مئة ليلة وليلة" ذلك أنّ ما ورد فيهما من خرافات، خضع مباشرة لـ"شهرزاد" بوصفها راوية لتلك المتون الخرافية. وعُدّت خرافة شهرزاد أنموذجاً عالمياً للحكاية الإطارية، التي تُعرفّها "مياجير هاردت"، بأنها "ذلك السرد المركّب من قسمين بارزين، ولكنهما مترابطان، أولهما: حكاية أو مجموع الحكايات التي ترويها شخصية واحدة، أو أكثر. وثانيهما: تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية، أقل طولاً وإثارة، بما يجعلها تؤطّر تلك المتون، كما يحيط الإطار بالصورة"[1]. اتصفت خرافة شهرزاد بذلك لكونها انطوت على إمكانية غير محدودة لتأطير خرافات كثيرة، الأمر الذي جعل تودروف يصفها بأنها، من "الأدب الإسنادي" لأن "التأكيد فيها يكون دائماً على الإسناد، وليس على موضوعه"[2].

تورد النسخ المختلفة من "ألف ليلة وليلة" خرافة شهرزاد، في الصفحات الأولى والأخيرة من الكتاب، وما متنه، كما هو معروف، إلاّ ما "تخرّف" به شهرزاد لشهريار. وثمة اختلاف في رواية الخرافة، بما لا يؤثر في بنيتها السردية، بين نسخة وأخرى، من النسخ الشائعة والمتداولة في العربية منذ العقود الأولى للقرن التاسع عشر، أمّا رواية "مئة ليلة وليلة" لتلك الخرافة، فإنها تختلف عمّا أوردته مدونات "ألف ليلة وليلة". وتدور خرافة شهرزاد حول ملكين شقيقين، هما "شهريار" و"شاه زمان" إذ يرسل الأول، وهو ملك الصين، في طلب أخيه ملك فارس، فيستجيب لطلبه، ويغادر مملكته، ولكنه يعود إلى بيته، لشيء افتقده، فيجد زوجته وعبداً له معاً في فراشه، فيقتلهما حالاً، ويستأنف رحلته إلى مملكة أخيه، وقد باغته الهم والحزن والحيرة مما جرى له، فاعتزل الحياة في قصر ملحق

بقصر أخيه، يأكله القلق بسبب تلك الخيانة المباغتة لزوجته، وفشلت محاولات الأخ كلها في الاطلاع على حقيقة أمره، كان ألمه داخليا وجارحا فكتمه عن الجميع، ويسرّ أخاه بأن "في باطني جرح" وجروح الملوك لا تشفى، وفي يوم ما، يدعوه "شهريار" لمصاحبته في رحلة صيد، لكنه يمتنع، ويظل حبيس القصر يتفكر في أحواله، وقد شحب لونه، وتغيرت طباعه، وفيما يغادر أخوه القصر إلى الصيد، ينتبذ هو مكاناً جوار نافذة القصر، تطل على بستان ملحق به، يتأمل حاله إذ يفاجأ بزوجة أخيه وجواريها وعبيدها، يخرجون جماعة من القصر إلى البستان، ويمارسون الحب بين الأشجار دونما خوف معا، مستغرقين في إباحية كاملة، ويتيقن أن ذلك يتكرر كلما غاب شهريار عن قصره، فيهون على نفسه، ما جرى له، مقارنة بما يجري لأخيه، فيسترد عافيته ولونه، ويكتشف أنه ليس وحيداً فيما أصابه. يجد في مأساة أخيه مواساة له في محنته، وينفك "ما عنده من الغَيْر والغم" وتفتح شهيته للأكل والشرب، ويستعيد عافيته.

وحالما يعود شهريار من رحلته، يلاحظ علامات التغير على وجه أخيه شاه زمان، ويرجوه أن يخبره بأمره، لكن شاه زمان يمتنع، وبسبب من إلحاح أخيه ورجائه، يخبره عن السبب الذي جعله يعتزل الحياة ويتغير حينما وصل زائراً، وذلك لأنه اكتشف خيانة زوجته له، لكنّ كشف جانب من حقيقة الأمر، جعل "شهريار" يشدّد في إلحاحه، على السبب الذي جعله يعود إلى ما كان عليه، فيخبره، بعد تردد، بما رأى في بستان قصره، لكنّ "شهريار" لا يصدق قوله، فيدعوه شاه زمان لتدبير حيلة، تقوده إلى كشف حقيقة زوجته، وذلك بأن يعلن عن خروجه في رحلة صيد، ثم يعود خفية، لمراقبة ما يجري في حديقة القصر، وبذلك يطّلع على أمر خيانة زوجته له. يصاب شهريار بالصدمة نفسها التي صُدم بها أخوه الأصغر، وبعبارة الكتاب "طار عقله من رأسه" يلوح لهما أنهما مخدوعان في وسط نسائي لا يوثق به، وسط يغطس في الخيانة. تلك الخيانة تضربهما في الصميم، تتوارى قيمة الأشياء لديهما: المُلك، والجاه، والثروة. شعرا فجأة أنهما كائنان واهنان ومخدوعان، وأن قوتهما وملكهما وثروتهما إنما هي مجرّد أكاذيب.

يقرر الأخوان، في ضوء ما جري لهما، هجرة مملكتيهما، والهرب إلى عالم بعيد لا يعرفهما أحد فيه، فتقودهما قدماهما إلى ساحل بحر هائج، سرعان ما تقذف أمواجه الصاخبة جنّياً عملاقاً إلى الشاطئ، فيلجآن خوفاً منه إلى شجرة قريبة، يتسلقان جذعها، ويختبآن بين أغصانها، فيما يتجه الجني إلى الشجرة نفسها، وهو يحمل صندوقاً على رأسه، يرمي الصندوق جانبا، ويتكئ على جذع الشجرة، ويفتح أقفال الصندوق، قفلا إثر قفل، فتخرج منه جارية جميلة، خطفها الجني ليلة عرسها، وهي "صبية، بقامة هيفاء بهية، كأنها شمس مضيّة" فيواقعها، وتأخذه بعد ذلك إغفاءة نوم بعد ذلك، وما أن ترفع الجارية نظرها

إلى أغصان الشجرة، تكتشف أمر شهريار وشاه زمان، فتطلب إليهما، إيماءً أن ينزلا ويواقعاها، وإلاّ أيقظت الجني إنْ هما امتنعا عن تحقيق رغبتها، فيستجيبان خوفاً، ويهبطان، فتأمرهما قائلة "ارصعا رصعا عنيفا" وحالما يفرغان منها، تأخذ خاتميهما، وتضيفهما إلى خواتم كثيرة في كيس تحمله معها، ويتراوح عدد الخواتم فيه بين مئة وخمسمئة وسبعين، حسب اختلاف نسخ كتاب "ألف ليلة وليلة" وتخبرهما، بأنَّ عدد الخواتم في الكيس يساوي عدد الرجال الذين واقعوها في غفلة من الجني، على الرغم من شدّته وجبروته، واحتجازها في صندوق مقفل في قاع البحر، لا يعرف مكانه أحد" قالت لهما إن هذا العفريت قد خطفني ليلة عرسي، ثم إنه وضعني في علبة، وجعل العلبة داخل الصندوق، ورمى على الصندوق سبعة أقفال جلي، وجعلني في قاع البحر العجّاج المتلاطم بالأمواج، ولم يعلم أن المرأة منّا إذا أرادت شيئا لم يغلبها شيء" فيعجب الملكان من أمرها، غاية العجب، ويستهجنان ما جرى لهما، مقارنة بما يجري لهذا الجني المخيف، فيقرران العودة إلى مملكتيهما، والاندماج في الحياة ثانية، مقّرين بعجزهما إزاء حيل النساء، إن أردن شيئاً ما. وحالما يصلان إلى مملكتيهما، يفتك شهريار بزوجته وخدم القصر رجالاً ونساء، ويقرر ألاّ يتزوج سوى عذراء، يقتلها بعد أن يمضى ليلة معها، وقبل أن يتيح لها فرصة الخيانة، إلى أن يتعذر على الوزير الحصول على فتاة بكر تصلح زوجة للملك، بعد أن قتل كل النساء، سوى ابنته الكبرى "شهرزاد" التي قرأت كتب التواريخ، وسير الملوك المتقدمين، وأخبار الأمم السالفة[3].

وما أن يبلغها الوزير بالأمر حتى توافق قائلة "بالله يا أبت زوجني هذا الملك، فإما أعيش، وإما أكون فداء لبنات المسلمين، وسبباً لخلاصهن، من بين يديه"[4] فتتزوج شهريار من شهرزاد، وتبدأ في ليلة الزواج، تّحدثه بأحاديث عجيبة وطريفة، تستغرق ألف ليلة، فلا يملُّ من خرافاتها، ولا يستطيع قتلها شأن غيرها؛ لأن قتلها، سيفقده من يخرّف له كلّ مساء، إلى أن تمضي ألف ليلة، تحقق خلالها شهرزاد أمرين، أولهما: إنجابها ثلاثة أطفال ذكور من الملك، وثانيهما: نجاحها في تغيير وجهة نظره تجاه النساء، بإيرادها خرافات ذات أهداف اعتبارية، وكلا الأمرين يتضافران معاً، ليصرفا شهريار عن المضي في قراره القاضي قتل المرأة العذراء، إثر افتراعه لها، خشية الخيانة.

أما رواية "مئة ليلة" للخرافة، فتختلف في تفاصيلها، وإن تطابقت مع رواية "ألف ليلة" في الغرض، إذ يظهر مؤلف خرافات يدعى "فهراس الفيلسوفي" وقد استدعاه أحد الملوك إلى قصره، لأنه علم أنَّ له كتاباً خرافياً في مئة ليلة وليلة، ويبتدئ رواية خرافات المئة ليلة للملك، بحكاية عن ملك من ملوك الهند، يدعى "دارم" وهو ملك جميل الطلعة، يتباهي بحسنه كل عام؛ وذلك بأن يقيم مهرجاناً عظيماً، ويضع أمامه مرآة كبيرة تعكس صورته،

ويسأل خلال ذلك أرباب دولته، قائلاً "هل تعلمون أحداً في الدنيا، أحسن مني صورة؟"[5] فيكون الجواب دائماً بـ"لا" إلى أن كان في بعض السنين، إذ نهض إليه شيخ من كبار أهل دولته، فأخبره أن ثمة شاباً بمدينة (خراسان) يفوقه حسناً وجمالاً، فما كان من الملك دارم، إلا أن أمر الشيخ بالرحيل إلى خراسان واصطحاب الفتى معه، فيستجيب الشيخ لأمر الملك، ويتجه إلى (خراسان) ويعود بصحبته إلى الهند، لكن الفتى ويدعى (زهر البساتين) يتذكرّ حاجة نسيها، تضطرّه للرجوع إلى البيت فجأة، فيجد زوجته ـ وهي ابنة عمّه ـ وعبده معاً في الفراش، فيذبحهما، ويعود إلى مصاحبة الشيخ إلى الهند، ويدخل بلاط الملك دارم، فيفاجأ الأخير أن الفتى غير جميل، بخلاف وصف الشيخ له، فيخبر الشيخ الملك أن مرضاً شديداً ألمّ بالشاب في الطريق، غيَّر لونه، وأثّر في صحته، فيأمر الملك، بأن يعتنى بالشاب في قصر يجاور قصره، إلى أن يستردّ عافيته.

وفيما كان "زهر البساتين" يتفكر بما جرى له مع زوجته، يعثر على باب في القصر، يفضي به إلى قبة مطلّة على بستان وسط قصر الملك، وسرعان ما تظهر ثلّة من جوار حسان وسط البستان، بينهن جارية أكثرهن جمالاً وحسناً، تأمرهن بالاختفاء وتنتحي ظل شجرة، إذ يجيء عبد أسود يواقعها هناك، وينصرف بعد ذلك، وما أن يعرف (زهر البساتين) أن تلك الجارية هي زوجة الملك دارم، حتى يهون ما جرى له، مقارنة بما يجري لملك الهند، فيقبل على الطعام والشراب، ويسترد عافيته وجماله، الأمر الذي يثير استغراب الملك دارم، فيهدده بالقتل إن لم يفش حقيقة أمره، فيخبره بالسبب الذي جعله يمرض ويفقد جماله، وبالعلة التي جعلته يستعيد صحته وجماله ثانية. ويتأكد الملك دارم من دعواه بالأسلوب الذي اتبعه (شهريار) في (ألف ليلة) فيأمر بإعادة الفتى إلى ذويه، ويقتل زوجته وجواريها وخدمها، ويمتنع عن الزواج إلا من عذراء، يأمر بقتلها بعد أن يمضي ليله معها، وتجري الأحداث علي نحو يماثل أحداث (ألف ليلة وليلة) باستثناء أن شهرزاد في (مئة ليلة) لا تمضي برفقة الملك عدد الليالي التي أمضتها في (ألف ليلة وليلة).

إنَّ الاختلاف بين روايتي الخرافة في الكتابين لا يتعلق بأحداثها ومغزاها وإنما بـ"زمن السرد" لكل منهما، فزمن رواية (ألف ليلة) مكّن (شهرزاد) من كسب الوقت الكافي، لتستبدل بالموت الحياة، فيما لم يمنحها زمن (مئة ليلة) ذلك، الأمر الذي جعلنا نجهل مصير "شهرزاد" في الكتاب الأخير، فالخرافة مبتورة، و"مئة ليلة" لا تكفي الراوية لأن تتذرع بطلب عفو ملك فّتاك شأن راوية "ألف ليلة" التي أنجبت فيها أطفالاً، وافلحت في تغيير موقف الملك تجاه النساء، فضلاً عن أنَّ زمن "ألف ليلة" مكّن الراوية من تنظيم سلسلة طويلة ومتنوعة من الحكايات الخرافية، التي يندر وجودها في سفر مماثل آخر، بيد أنَّ الاختلاف الأكثر أهمية، بالنسبة لبحثنا في "سردية الخرافة" يتعلق بمستويات السرد في روايتي الخرافة

المذكورتين، ففيما تباشر شهرزاد روايتها في "ألف ليلة" بوصفها الراوي الذي يؤطر الخرافات التي تنتظم في مستويات متتابعة، تبدو حكايات "الملك دارم وشهرزاد" أكثر تعقيداً، إذ يضاف فيها مستوى آخر، هو مستوى رواية "فهراس الفيلسوف" لملك الهند الذي بعث إليه، ليحدثه بمئة ليلة وليلة، لكن من المفيد التأكيد أن مستويات السرد الداخلية التي تقع دون مستوى رواية شهرزاد، تزداد خصباً وغنى في خرافات "ألف ليلة" عنها في خرافات "مئة ليلة"، ذلك أن طبيعة "المناقلة السردية" بين الرواة في كثير من خرافات "ألف ليلة" تنتظم في متوالية من الرواية والتلقي، واستبدال في مواقع الراوي والمروي له، على نحو تفتقر إليه خرافات "مئة ليلة".

هذا الوصف الذي خصصناه لخرافة شهرزاد، يظهر أنها خرافة بسيطة التركيب قليلة الأشخاص، محدودة الأحداث، بيد أنَّ ذلك التركيب البسيط، هو الذي جعلها تتصف بميزة القدرة على احتواء حكايات كثيرة فيها، فما تتسم به الحكاية الخرافية عامة، وجود "أجزاء رخوة" في الفعل السردي، تسمح باندراج أفعال ثانوية في سياقها، تتوالد باستمرار، وتغذّى من الإمكانات السردية للحكاية الإطارية التي هي بمثابة "حكاية أم" تمدُّ الحكايات الثانوية بأسباب الحياة والبقاء، مما جعل الحكايات الخرافية، تتقبل في سياقها، كل ما هو غريب من الأحداث والوقائع، بشرط أن يندرج في بنيتها السردية بوساطة راوٍ جديد، يحمل على كاهله حكايته الخاصة أو حكاية رُويت له، فمما تتميز به الخرافة، كما يقرر تودروف، هو "أنَّ ظهور شخصية ما يفضي إلى ظهور حكاية جديدة"[6]. ولما كان ظهور الشخصيات يتم، في الحكايات الخرافية، بتوالٍ مطّرد، فإن الخرافة أصبحت إطاراً مناسباً لتضمين مضاعف من الحكايات، تندرج فيه حكاية داخل أخرى، مما يقود إلى تفريخ مزيد من الحكايات، داخل الحكاية الإطارية.

ويحسن أن نمثّل على ذلك بخرافة شهرزاد نفسها، كما وردت في روايتي "ألف ليلة" و"مئة ليلة". إذ يتضح تماسك الأفعال السردية إلى أن يتم اللقاء بين شهرزاد وشهريار، أو دارم. ثم تشرع الأفعال بالتفكك حينما تبدأ شهرزاد بـ"التخريف"، إلى درجة، ينخرم فيها الفعل السردي حيثما تظهر شخصية جديدة، وحالما تظهر شخصية "شهرزاد" في سياق الخرافة، يتوقف أو يكاد الفعل الأصل المكّون للخرافة، ويتحول شهريار أو دارم إلى مروي له، يتلقّى عن شهرزاد ما يقارب من ست وتسعين حكاية متكاملة، تنطوي على مئات الحكايات الثانوية في "ألف ليلة" وثلاث وعشرين حكاية متكاملة، تندرج فيها عشرات الحكايات الثانوية في "مئة ليلة"، في وقت تغيب فيه، أو تتنحّى جانباً بعض مكونات البنية السردية للحكاية الخرافية لصالح حكايات دخيلة في سياقاتها السردية، وغير مطابقة للحكاية الأم، وفيما أتاح زمن السرد في "ألف ليلة" لشهرزاد بتنضيد ذلك العدد الكبير من الحكايات،

حدّد زمن السرد في (مئة ليلة) قدرتها في تنضيد عدد مماثِل لذلك العدد. مما جعل خضوع المروي له في "ألف ليلة" نوعا من الخضوع الذي تفرضه هيمنة الراوي، إذ ليس أمام شهرزاد، إلا أنَّ تتفنّن في ترتيب خرافات متتالية تصرف الملك عن قتلها، وتجعله أسير خرافاتها، ذلك أنَّ شهرزاد" تعيش لأنها تستطيع أن تروي الحكايات"[7]. وكما يقول جيرالد برنس، فليس أمامها، سوى "توظيف موهبتها، بوصفها راوية حكايات، وإلا فمصيرها الموت"[8].

تمتاز الحكاية الخرافية، ممثلة بخرافة شهرزاد، بتعدّد مستويات الرواية، التي تترتب على طبقات، تغلّف كل واحدة الأخرى، مما يجعل الأفعال السردية عرضة للخرم، والتمزق، والأرجاء، إزاء أي فعل خارجي، فالحكايات المنسوبة رواية إلى شهرزاد، تهيمن على الخرافة الأصلية، بل إن ضمور تلك الخرافة، وتشتّت وقائعها يعود إلى غنى حكايات شهرزاد وتنوعها وعددها؛ مما جعل تلك الحكايات، تستأثر بالاهتمام، أكثر من الحكايات التي تتبوأ فيها شهرزاد مكانة مهمة، بدليل اقتران الكتاب بعدد الليالي التي أمضتها شهرزاد في رواية تلك الحكايات، ليس ذلك، فحسب، بل إنَّ الجزء الأخير من الخرافة، يؤجَّل إلى أن تفرغ شهرزاد من حكاياتها، وذلك إنما يدل على الأهمية الاستثنائية لمكوّن الرواية في الحكايات الخرافية، بيد أن استئثار الرواية بمكانتها المهمة تلك لا يعني أبداً أنَّ مكوّن الرواية يشتغل بمعزل عن مكون المروي، ذلك أنَّ المروي، ممثلاً في الحكاية يعمل على إنجاز مهمتين متزامنتين، الأولى: تنظيم سلسلة الحكايات الثانوية بالتتابع، والثانية: تغذية الفعل السردي بصورة غير مباشرة، بأسباب التطور؛ فرواية شهرزاد لعدد كبير من الحكايات طوال ألف ليلة وليلة عمل على توفير أسباب جديدة، تصرف الملك عن تنفيذ قرار القتل، سواء أكانت تلك الأسباب متعلقة بإنجاب شهرزاد لعدد من الأولاد الذكور الذين سيرثون أباهم، أم فيما أحدثته من تغيير جوهري في موقفه من المرأة، فالإرجاء المتعمد لنهاية الخرافة، عمل خفية على تغذية الفعل السردي لخرافة شهرزاد.

لا يمكن القول بأن المرويات الخرافية هي مجرد حكايات تسلية، مع أن المظهر الجذّاب المسلّي سمة من سماتها، فخلف السطح المثير للأحداث والعلاقات تكمن الوظيفة الاعتبارية للحكاية الخرافية، وفي خرافة شهرزاد، وكثير من الحكايات الضمنية فيها، ثمة رحلة شفاء من عصاب الخيانة، فالملكان السعيدان ينتكسان حينما تظهر فجأة أمامهما الحقائق المرّة، فهما مشغولان بالحكم والقوة، ولا ترد إشارة إلى عنايتهما بزوجتيهما، فقصورهما حصون للحريم والعبيد، فيما هما منصرفان إلى الحكم والملك. غابت عنهما العلاقات الحميمة مع شركاء الحياة المباشرين، كانا مهووسين بالمجال العام وبالسطوة، وتضاءل تماما لديهما المجال الخاص، اختزلا الحياة الزوجية إلى علاقات استبداد وإهمال،

فانبثق الانتقام ليس بحثا عن الإشباع الجسدي فقط، إنما بحثا عن درجة من التكافؤ النفسي، الذي يعيد التوازن للشخصية حتى لو كان بفعل خاطيء، فضروب الانتقام يصعب حصرها، ويستحيل تقصي روافدها، وضبط مساراتها، والملكان الهشّان من الداخل، القويان من الخارج، يتهاويان في لمح البصر حينما يغزوهما الآخر من الداخل، بفعل يعدّانه غير أخلاقي، فالقوة الخارجية تخفي وهنا سريا كامنا في الأعماق، وبدل معالجة ذلك، يهربان إلى مكان يخفيان فيه عارهما: عار الضعف، واختلال التوازن، لكن الجارية برفقة الجنّي، تصدمهما بدرس أعمق، فليس القوة هي وسيلة السيطرة، إنما المشاركة، وحينما يعودان إلى المملكة (حيث يتوارى الأخ الصغير عن عالم السرد) يترنّح شهريار في قراراته.

إن واقعة الخيانة الزوجية صدمته، لكن فعل الجارية جعله يمتص الصدمة بصدمة أكبر، وفي كل ذلك لم يشف من مصادراته العامة، فالنساء بالنسبة له خائنات بإطلاق، ذلك العصاب الذي شوّش حياته جعله يلجأ إلى سلسلة من الأخطاء المتوالية، ظنا منه أنه يشفى من ذلك. لم يكن قادرا على الامتناع عن الرغبة الجسدية لكنه يخشى الخيانة. الحلّ الساذج الذي ينتهي إليه شهريار وأمثاله، التزوّج بعذراء وقتلها، فالأمن النفسي تحدّده العذرية، وبزوال البكارة تنبثق الخيانة في العالم. يصبح عالم شهريار قاتما ومخيفا، ينبغي عليه افتراع العذراوات وقتلهن، ليشبع هو رغباته الماجنة، وليطهّر العالم من رجس الخيانة الأنثوي، وليؤمن نفسه من عار الخيانة، وهذه التخيلات المرضيّة، لابد أن تدفع الآخرين إلى وقف انهيار العلاقات، تظهر شهرزاد لكي تفتدي الأخريات، وتوقف هذه المجزرة البشعة، وفي هذه اللحظة يتغير مسار الأحداث في الخرافة، فمنذ البداية إلى لحظة الزواج تتصاعد الأحداث باتجاه تعزيز فكرة الخيانة، ومنذ الزواج إلى النهاية يتجه مسار الأحداث لمعالجة شهريار من مرضه النفسي، وإدراجه إنسانا سويا في مجتمع يحتاج إلى وصف الخيانة بأنها تصرف فردي، لا ينبغي أن يوصم به جنس النساء بعامة، ورحلة العلاج التي استمرت لثلاث سنوات، مكنت شهرزاد من انتقاء الحكايات التي استأصلت بالتدريج التهويمات الشكية الجامحة في شخصية شهريار. وبهذه الطريقة أصبحت شهرزاد مرسِلا معالِجا، فيما صار شهريار متلقّيا معالَجا، وانتظمت البنية السردية لتحقيق هذه الوظيفة؛ فالتراسل السردي بينهما حقق الهدف العام: شفاء الملك من دائه العضال. تخلّص شهريار من شكوكه، وبرهنت شهرزاد على إخلاصها، يقول شهريار "رأيتها حرّة نقية، عفيفة زكيّة" وانتهى القاتل إلى التوبة، ويعترف بأن شهرزاد، كانت "سببا لتوبتي عن قتل بنات الناس" هذا ما انتهي به الكتاب.

وجدير بالذكر أن عمليات العلاج النفسي الدؤوبة والمتواصلة لمدة ألف ليلة وليلة، شهدت تحوّلات جذرية، بدأت شهرزاد بحكايات تؤيّد موقف شهريار من النساء، فعزّزت ظنّه بفكرة الخيانة، فأول خطوة في علاج مريض مثل شهريار، هي تعميق الوهم بخطئه،

لكي يثق بمعالجه، ويتخطّى الانزعاج من الفكرة القائلة بأن المعالج على خطأ، وينبغي إيصاله إلى الصواب. العلاجات الفورية كثيرا ما تخفق تحت وهم الحماس، والتعجّل، فتنقلب إلى النقيض بالسرعة نفسها التي أدعى المعالج تحقيقها، ولعل مما تتصف به شهرزاد إلى جانب الذكاء: الصبر المطلق. وحكاياتها الأولى تحتشد بالنساء الخائنات، النساء اللواتي لا يتردّدن في استخدام قوة السحر، وإمكانية المسخ لتحقيق مآربهن، النساء الشبقات اللواتي تكتسحهنّ الرغبة الجسدية، فيتلهفن لإشباع غرائز متّقدة، فلا تحول الروابط الزوجية، ولا منظومات القيم العامة دون إشباع تلك الرغبات، إنهنّ نسخ متعدّدة لزوجتي شهريار وشاه زمان، فالراوية الذكية تريد أولا أن تأمن شرّ القاتل، وتمتص الحنق المرضي الذي يتصاعد في نفسه كنافورة من الغضب القاتل، تريد أن تضع بينها وبينه قاعدة تتواطأ فيها عملية التواصل من الإيمان بفرضية خاطئة إلى البرهنة الكاملة على خطئها، شهرزاد تريد أن تضع قاعدة سليمة للتواصل بين الحكي والإصغاء، لتفلح في جذب انتباه الملك، وتحويله إلى متلقّ منبهر بما تروي، حتى لو قلبت الفرضية المنطقية لهدف العلاج، فمريضها تعدّى حدود المنطق في أفعاله، أباد النساء العذراوت جميعا في المملكة، ويوما بعد يوم يتضاعف في نفسه رهاب الانتقام، وتتفاعل في داخله براكين الشك بالنساء كلهنّ.

لا يمكن أن تتم المعالجة بين طرفين متناحرين، شهرزاد تخدع شهريار بصواب رؤيته، لكنها، وطوال ثلاث سنوات، تصرّ من غير كلل على بث رسالتها السرّية الشافية في ثنايا نفسه المعتمة، رسالة هي مزيج من المتعة، والإثارة، والاعتبار، والمعالجة. يتغير كاره النساء إلى محبٍّ لهنّ. تصبح شهرزاد سيدة القصر، بعد ألف ليلة وليلة من دخولها عذراءً تنتظر نحرها بأمر الملك. وحسب فاطمة المرنيسي فإن اسم شهرزاد معناه "العريقة الأصل" فيما يعني اسم شهريار "صاحب المملكة" ولكي تنجح شهرزاد في تحويل غرائز ملك قاتل، عن طريق السرد، إلى انتصار للحب، يجب عليها أن تتحلّى بثلاث مزايا استراتيجية، وهي: المعرفة الواسعة، وخلق التشويق قصد شدّ الانتباه، ثم الهدوء للتحكّم في الموقف على الرغم من الخوف. وهذه الخصال، هي على التوالي ذات طبيعة: ثقافية، ونفسية، والقدرة على التحكّم بسلوكها في لحظات الخطر[9].

إن الوقوف على مكونات السرد في خرافة شهرزاد، وهما الراوي والمروي له: شهرزاد وشهريار، بإطارهما السردي ووظيفتهما الدلالية، كشف لنا الدور المهم الذي يمكن للخرافة أن تلعبه، في استئصال شأفة أكثر الأمراض فتكا في التاريخ: الرغبة المحمومة في إبادة جنس النساء، ومهَّد لنا السبيل، للاقتراب إلى البنية السردية للحكاية الخرافية بصورة عامة، فإلى مكوِّني الراوي والمروي له، وأثرهما في تحديد مستويات السرد في الخرافة، نخصّص الفقرة الآتية.

## 2. مظاهر ثنائية الراوي والمروي له.

تقدَّم الحكاية الخرافية أشكالاً متنوعة للراوي المفارق لمرويّه، أي الراوي المنفصل عمّا يروي، بل إن هذا الراوي سمة مميزة من أخص سمات المرويات الخرافية. ولعل في "فهراس الفيلسوفي، وشهرزاد" وهما يرويان حكايات رويت لهما، وأحياناً حكايات وصلتهما عبر سلسلة من الرواة، ما يؤكد قيمة موقع الراوي المفارق لمرويّه في البنية السردية للحكاية الخرافية، وشأن ذلك الراوي، يظهر مروي له يلازمه، ويصاحبه، ويتلقّى عنه، ويترتب على ذلك القول: إنَّ الحكاية الخرافية ما هي إلا المروي الذي يرويه راوٍ لمروي له دون أن تتأسس صلة مباشرة بين المرويات من جهة، وبين رواتها والمروي لهم من جهة ثانية، فالحكايات الخرافية كنوز محمولة من رواة مجهولين أو شبه مجهولين، يوصلونها إلى رواة مفارقين يختصون بروايتها، وأهمية المروي له في الحكاية الخرافية لا تقل عن أهمية الراوي، فهما متلازمان ويشكلان إطار المناقلة السردية التي تضبط المرويات الخرافية، ولعل في نموذج "شهريار" و"دارم" ما يسلّط الضوء على أهمية المروي له في الحكايات الخرافية، فلولاهما، ولولا استعدادهما منقطع النظير للاستماع إلى حكايات شهرزاد، ماكان، من الناحية السردية ممكناً تصور وجود ذخيرتين كبيرتين من الخرافات، بالشكل الذي بنيت عليه، أو وصلت إلينا فيه.

ثنائية النطق والاستماع التي تحيل على ثنائية الراوي والمروي له، المتحدّرة عن النسق الشفوي للثقافات القديمة، والتي عززتها التصورات الدينية ـ كما بينا في فصول سابقة ـ هي الموجّه الأساسي للبنية السردية في الخرافة. وسنقوم بفحص بعض مظاهر هذه الثنائية، وأثرها في بنية الخرافة، من خلال وقوفنا على تجليات هذه المظاهر، مؤكدين ابتداءً أمرين: أولهما، أن الحكاية الخرافية، سواء أكان راويها مفرداً أم جماعة، فإنها لابد من أن تنطوي على أكثر من حكاية متضمنة، وبعبارة أخرى، فإن الاستقراء لم يورد لنا حكاية لا تنطوي على تضمين حكائي متعدّد، بغض النظر عن الرواة أو المروي له. وثانيهما، أننا لن نقف على الراوي المجهول الذي، يتجلّى ظهوره الخاطف وغيابه في عبارات وجمل موجزة تتقدّم الحكاية مثل "حكى" أو "بلغني" أو "زعموا" و"وقال صاحب الحديث... إلخ" فذلك الراوي المجهول، لا يعطي البنية السردية إلاّ حقَّ ظهورها، أما صياغة مكونات البنية السردية، فمن شأن الرواة الذين يقعون دون مستوى ذلك الراوي المجهول، فهي من شأن الرواة المفارقين.

من المظاهر البارزة في الخرافة تعدد رواتها، وهو أمر يترتّب عليه تعدّد في حكاياتها، مع بقاء المروي له مفرداً، وهذا المظهر يحكم بنية بعض الحكايات الخرافية في "ألف ليلة وليلة" و"مئة ليلة وليلة". وحينما نتحدث عن هذا المظهر يلزم القول أنَّ حضور "شهرزاد" بوصفها راوية، وحضور شهريار أو دارم بوصفهما مرويا له، أمر محتّم لا يمكن الاستغناء

عنه ابداً، وإنما التعدّد يحصل في مستوى دون المستوى الذي يكونان فيه. ففي خرافة "التاجر والعفريت" ـ وهي تنويع لصيق بـ"حديث خرافة" الذي شغلنا به من قبل ـ يلاحظ أن رواية شهرزاد ماهي إلاّ إطار ينتظم حكايات الشيوخ الثلاثة، وإن المروي له ما هو إلاّ إطار من خلاله يتشكل مروي لهُ آخر هو "العفريت". وبين تعدد الرواة وبقاء المروي له فرداً تتوالد حكايات كثيرة، إذ يتبين أنَّ حكايات الشيوخ تمرّ من خلال رواية شهرزاد، وتتجه إلى العفريت ثم شهريار، والعلاقة بين هاتين الفئتين علاقة أفقية؛ لكونهما يمثلان ثنائية النطق والاستماع بينما العلاقة بين الرواة علاقة تتابعية، وهو أمر يطّرد في خرافات كثيرة مثل "حكاية الملك وولده والجارية والوزراء السبعة"[10] إذ يكون الوزراء والجارية وابن الملك رواة، ويكون الملك مروياً له؛ فيروون له عدداً كبيراً من الحكايات يستمع إليها جميعاً، قبل أن يصدر حكمه النهائي بحق ابنه، وحكاية "حديث الأربعة رجال مع هارون الرشيد"[11] إذ يروي أربعة رجال حكايات لـ"هارون الرشيد" فيؤدي ذلك إلى إطلاق سراحهم من السجن.

وثمة مظهر لثنائية الراوي والمروي له، يتناقض والمظهر السابق، ويتمثل في بقاء الراوي مفرداً، وتعدد المروي له، مع توالد مزيد من الحكايات ضمن إطار الحكاية الأم، وتعدد المروي له. مع توالد مزيد من الحكايات ضمن إطار الحكاية الأم، ومن أمثلة ذلك "حكاية السندباد البحري" ففي الوقت الذي تروي فيه شهرزاد لشهريار حكاية السندباد البحري، يقوم هو بنفسه برواية حكاياته السبع إلى السندباد البري، ولا يكتفي بذلك، بل إن السندباد يروي لعدد كبير من المروي لهم، حكاياته، حيثما وقعت، وهذا يكشف تعدداً في مستويات المروي له، وثباتا في مستوى الراوي. ولو تأملنا حكاية السندباد، وهو الراوي الفرد في البنية السردية هنا، لوجدنا حكاياته السبع متعاقبة، كما أن الحكايات المضُمّنة فيها خضعت لنسق التعاقب نفسه، مما جعل التتابع هو الإطار الذي يحكمها، ففيما تنطلق روايات السندباد، من مستوى واحد هو حكايته التي ترويها شهرزاد، فإن الحكايات الثانوية المتولّدة داخل حكاياته السبع تنطلق من مستويات عدة.

وعلى الرغم من ذلك فإنه، يهيمن بوصفه راويا، على الحكايات كلها، أساسية كانت أم ثانوية، فتنتظم ضمن ثلاثة مستويات متعاقبة، إذ إن التلقي يمر من الشخصيات في الحكايات الثانوية، إلى السندباد البري وصولاً إلى شهريار؛ فالفعل الذي أنجزه السندباد البحري، رواه إلى مروي له، شاركه الفعل أو التقاه بعد ذلك بقليل، مثل الملك المهرجان وسائسه، أو صاحب المركب، أو تّجار الألماس، إلا أن روايته هذه لا تكتسب استقلالها الخاص بها، إلا ضمن الإطار الذي يروي فيه حكاياته إلى السندباد البري، فإذا وضعنا في الحسبان اندراج حكاية السندباد في سياق خرافة شهرزاد، فإن الحكاية ذاتها، لا تتشكل سردياً إلاّ في ضوء نظام الليالي الذي تبرمجه سردياً شهرزاد وشهريار. وهذا يبرز مظهرا آخر في البنية السردية للخرافة ألا وهو:

تعدد واضح، في فئتي المروي له والمروي، يقابله بقاء الراوي مفرداً ويتجلى هذا المظهر أيضاً في " حكاية إبراهيم بن الخصيب مع جميلة بنت أبي الليث عامل البصرة"[12].

إلى جانب هذين المظهرين، ثمة مظهر ثالث، استأثر بالقسم الأعظم من الحكايات الخرافية في "ألف ليلة" و"مئة ليلة" و"الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة". ويمكن تبعاً لذلك عدّهُ المظهر المهيمن في البنية السردية للحكاية الخرافية، وهو تعدّد في الرواة والمروي والمروي له، والتعدد في الفئات المذكورة يتفق وما أشرنا إليه من أن الخرافة نسيج روايات أكثر مما هي تكوين أفعال، وأنها تنطوي على قابلية غير محددة لتقبل أية رواية كانت في إطارها. ولنقف، للتمثيل على هذا المظهر إزاء حكاية "حاسب كريم الدين"[13] التي تقدّم أبرز الأمثلة على هذا المظهر، كما أن تداخل مكونات البنية السردية فيها يبلغ أعقد أشكاله في جميع المتون الخرافية التي اشتغلنا عليها.

تكشف حكاية "حاسب كريم الدين" عن وجود سبعة رواة دون مستوى رواية شهرزاد وهم: حاسب كريم الدين، وملكة الحيات "يمليخا" وبلوقيا، وجانشاه، والطير الأسود، والجنيّة شمسة، وأخيراً شهلان، وهو أب للجنيّة شمسة زوجة جانشاه، وهؤلاء جميعاً يقومون بإرسال إحدى وعشرين حكاية إلى واحد وعشرين مروياً له، لا يتكرر منهم أكثر من مرة، سوى بلوقيا والشيخ نصر، وفي الوقت نفسه، تكشف الحكاية، أن فئة المروي تورد أربعة مستويات من السرد، أولهما: خاص برواية حاسب كريم الدين وملكة الحيات، وفيه أربع حكايات. وثانيهما: خاص برواية بلوقيا وجانشاه، وفيه أربع عشرة حكاية. وثالثهما: خاص برواية الطير الأسود والجنيّة شمسة وفيه حكايتان. ورابعهما: خاص برواية الملك شهلان وفيه حكاية واحدة. وكل ذلك ضمن حكاية حاسب كريم الدين التي ترويها شهرزاد لشهريار.

وتكشف الحكاية أيضاً أنَّ "شهرزاد" تتلقى الرواية عن راويين، هما: حاسب الدين وملكة الحيات "يمليخا"، ولكنها لا تظهر بمظهر المروي له، وأن حاسباً كريم الدين يغيب بوصفه راويةً بعد أن يروي حكايته لملكة الحيات، ويتحول إلى مروي له، حينما تبدأ ملكة الحيات تروي عن بلوقيا وجانشاه، ولا يظهر بوصفه راويةً إلا في نهاية الحكاية، حينما يروي للتجّار الذين ادّعوا أن الذئب أكله، وكانوا قد ألقوه في بئر العسل، جميع ما جرى له، ابتداء من خروجه من بئر العسل، ولقائه ملكة الحيات، واستماعه إلى حكاياتها العجيبة والكثيرة عن بلوقيا وجانشاه، ولقائهما الطويل بين القبرين، حيث يروي جانشاه لبلوقيا حكايته، مروراً بتعرفه إلى الشيخ نصر، ولقائه الجنيّة شمسة، وصولاً إلى العودة إلى أهله، وهروب زوجته ببدلة الريش، والنجاح في الوصول إلى قلعة "جوهر تكنى" حيث تقيم مع أبيها الملك شهلان، ثم زواجه منها، وعودته إلى مملكة أبيه في بلاد كابل.

ولا تقتصر الحكاية على هذا التنوع في توالد الحكايات، إنما يتحول فيها الراوي إلى

مروي له، ويتضح هذا الازدواج في الوظيفة داخل البنية السردية، عندما تكون ملكة الحيات راوية لحكايتي بلوقيا وجانشاه، ويكون حاسب كريم الدين مروياً له، وتكون هي مروياً له حينما يتكفّل حاسب كريم الدين برواية حكايته. والأمر نفسه يكون حينما تزدوج وظيفة حاسب كريم الدين إذ يكون في خاتمة الحكاية راوياً للتجار وأهله، فيما كان مروياً له في جميع الحكايات التي قدمتها ملكة الحيات. وتتكرر الحالة مرة ثالثة حينما يكون بلوقيا مروياً له أمام جانشاه، وراويةً أمام عفان والخضر وأهله.

وهذا التداخل في مستويات الرواية، واستبدال مواقع فئات الراوي والمروي له، داخل البنية السردية للحكاية الخرافية، هو مظهر ثابت من مظاهرها الفنية، ويكاد يهيمن تماماً على الحكايات الرئيسة في ذخائر الخرافة العربية، كما يتجلى ذلك في حكاية "ورد خان بن الملك جلعاد"[14] وحكاية "التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة"[15] وحكاية "الخياط والأحدب واليهودي والمباشر النصراني فيما وقع بينهم"[16] وحكاية "حسن الصائغ البصري"[17] وحكاية "الحمال مع البنات"[18] وحكاية "قمر الزمان بن الملك شهرمان"[19] وحكاية "عروس العرايس"[20] وحكاية "غريبة الحسن مع الفتى المصري"[21] وغيرها كثير.

تكشف المظاهر الثلاثة لتنوع علاقات الراوي بالمروي له، عن أمر آخر غاية في الأهمية، وهو علاقة الراوي بالمروي، وبعبارة أخرى علاقة الراوي بالفعل الحكائي الذي يرويه، فإذا عدنا إلى الحكايات التي كشفت عن تلك المظاهر السردية، وهي "التاجر والعفريت" و"السندباد البحري" و"حاسب كريم الدين" ونظرنا إلي مكونات البنية السردية من زاوية العلاقة بين الراوي والمروي، نجد أن تلك الحكايات تنطوي على ثوابت تصنّف على وفق نمطين من العلاقات، أولهما: عدم وجود علاقة بين الراوي والفعل الذي يشكّل متن الحكاية، ومثاله الأكثر دلالة علاقة "شهرزاد" بما تروي، فالعلاقة التي تربطها بالحكايات المذكورة تتحدّد في إطار الفعالية الإخبارية التي تنهض بمهمة بناء الحكاية رواية، وشهرزاد تبعاً لذلك غريبة عن تشكّل الأحداث، كما حصلت، فهي إنما تروي ما بلغها للملك السعيد "شهريار" ولهذا فهي تندرج ضمن خصائص الراوي المفارق لمرويّه، لكونها تتلقّى الرواية عن راوٍ آخر، وتلحق بشهرزاد أيضاً هنا "ملكة الحيّات" في حكاية "حاسب كريم الدين" فهي تأخذ عن بلوقيا وجانشاه، وتعطي إلى شهرزاد، وثانيهما: وجود علاقة مباشرة بين الراوي وما يروي، وذلك أنَّ الراوي في هذا النمط من العلاقة، إنما هو شاهد على الفعل السردي ومشارك فيه ومثاله "الشيوخ الثلاثة" في حكاية "التاجر والعفريت". و"السندباد البحري" و"جانشاه" في حكاية "حاسب كريم الدين". فجميع هؤلاء الرواة لا مصادر لهم يأخذون عنها رواياتهم، إنما يروون في حقيقة الأمر، ما جرى لهم، فهم على نحو أو آخر، جوهر الفعل الحكائي والبؤر التي يتمركز حولها ذلك الفعل.

ويفضي ذلك إلى التأكيد على أنهم كانوا يروون ما جرى لهم، فهم تبعاً لذلك يندرجون ضمن خصائص الراوي المتماهي بمرويه، لغياب المسافة بينهم وبين ما جرى لهم، وإن كان زمن الحكاية أكثر إغراقاً في الماضي من زمن الرواية، مثال ذلك السندباد البحري الذي يستحضر حكاياته بعد وقوعها، مما يوهم بأنه يندرج ضمن فئة الراوي المفارق لمرويّه، لكنَّ تحديد الفئات يخضع لعلاقة الراوي بالمروي، وليس للفواصل الزمنية بينهما. وترتب على وجود هذين النمطين من العلاقات بين الراوي والمروي، ظهور صيغ خاصة للقول، ففيما يعتمد الراوي المفارق لمرويّه على صيغة إسناد الرواية ورفعها إلى مصدرها، عبر سلسلة رواة، شأن الرواة في فن الخبر، وهو الفن العريق في الثقافة العربية، فإنَّ الراوي المتماهي بمرويّه يباشر الرواية بنفسه، ومن خلال منظوره الخاص لما جرى له، وغني عن القول إنَّ ذلك أدى إلى ظهور أسلوبي السرد الموضوعي والذاتي في الحكاية الخرافية كنتيجة مباشرة لنمط العلاقة بين الراوي المروي.

وكما وقفنا على علاقات الراوي بالمروي، ينبغي الآن أن نقف على علاقات المروي له بالمروي. أشار جيرالد برنس في بحثه الأصيل "مقدمة في دراسة المروي له" إلى أهمية المروي له فقال "لا يتحقق أي سرد في غياب المروي له"[22] وفصّل القول فيما وصل إليه، مؤكداً على أن خرافات ألف ليلة وليلة "تقدم مثالاً رائعاً للمروي له، إذ يتعين على شهرزاد أن توظف موهبتها بوصفها راوية حكايات، وإلاَّ فمصيرها الموت، وشيئاً فشيئاً تفلح في أن تجعل قصصها تستأثر باهتمام الخليفة (=شهريار) ولهذا تنجو من القتل، وواضح أن مصيرها ومصير السرد أيضاً، يعتمدان ليس فقط على مهارتها، بوصفها راوية حكايات، إنما أيضاً على مزاج المروي له. فإذا انتاب الخليفة (=شهريار) تعب، أو علّق استماعه لما تحكي، فإن شهرزاد ستموت، وسينتهي السرد"[23].

صحيح أنَّ برنس ينطلق من فرض وليس واقعة، والفرض يفقد جدواه، بسبب الوجود الحقيقي للأثر الخرافي الموسوم "ألف ليلة وليلة" ولكنه من أجل إضفاء أهمية على وظيفة المروي له، ودوره في "ألف ليلة وليلة" طرح افتراضه، الذي يحيل على أهمية هذا المكوّن من مكونات البنية السردية، ولّما كانت علاقة النطق والاستماع بين شهرزاد وشهريار هي التي تؤطّر جميع الخرافات التي تضمنها ذلك السفر، وعلى غرارهِ يقوم بناء كتاب "مئة ليلة وليلة" باختلاف في اسم المروي له وليس وظيفته، فإنَّ إشارة برنس تصلح مدخلاً لفحص علاقة المروي له بالمروي.

في إحدى الخرافات يكاد الملك "محمد بن سبائك" يقايض عرشه بخرافة عجيبة، والخضوع لسلطة "التخريف" شهريار إلى التخلي عن قرار قتل النساء. وهذا الأمر، يتواتر في كثير من المرويات الخرافية، بما يجعله مظهرا متكررا فيها. وهنا يثار سؤال، ما الذي يجعل

المروي له ـ وغالبا ما يكون ملكا ـ يعرض عرشه لمن يروي له حكايات غريبة؟ إنها، فيما نرى "المتعة التخيلية" التي يثيرها الراوي في ذهن المروي له، وهي المتعة الوحيدة التي يفتقر إليها، بين متع كثيرة يغرق فيها، فلا يكون أمامه إلا السعي في طلبها، بما يجعله، يستمرئ وضع مملكته تحت أقدام راو مجهول، يطلق له عنان التخيل، ويبدد إحساسه بالعزلة الداخلية. لو نظرنا إلى الحكايات الثلاث المذكورة من زاوية علاقة المروي له بالمروي، بعد أن وقفنا على العلاقات الأخرى فيها، نجد أن المروي له يخضع أيضا لعلاقات ثابتة مع المروي، فلا يمكن على سبيل المثال أن يكون "شهريار" في نفس درجة "السندباد البحري" أو "العفريت"، كما أنَّ هذين لا يمكن أن يتساويا في الرتبة مع "تجار الألماس" و"الملك المهرجان" و"صاحب المركب" في حكاية "السندباد البحري" والشيخ نصر وطيغموس وملك الوحوش والراهب يغموس والمردة في حكاية "حاسب كريم الدين".

صحيح أن وظيفتهم السردية هي تلقّي ما يروى لهم، لكن مستويات العلاقة، فيما بينهم من جهة، وفيما بينهم وبين ما يروى متعدّدة ومختلفة؛ فالعلاقة معدومة بين "شهريار" والعفريت" أو بينه و"السندباد البحري" أو "ملكة الحيات" أو "جانشاه" لأنه يحتل مستوى أعلى في موقع المروي له، ولا يعرف شيئاً عن المروي لهم المذكورين إلاَّ من خلال شهرزاد، فهو يجهل المستويات التي دونه من المروي لهم، وهم بطبيعة الحال يجهلونه، والأمر عكس حالة العلاقة بين الرواة؛ لأن علاقة الإسناد تجعلهم يتلقّون بعضهم عن بعض. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فإن طبقات المروي لهم، تتباعد عن المروي كلما تعدّدت الرواية، فالرجال من التجّار، وأصحاب المراكب، أقرب إلى ما يروي السندباد البحري من السندباد البري، الذي التقى الأول، فحدّثه بما جرى له، كما أنَّ السندباد البري أقرب نسبياً إلى ما رواه السندباد البحري من شهريار.

ولو افترضنا أن ما يرويه "جانشاه" في حكاية "حاسب كريم الدين" هو لبّ تلك الحكاية، فأقرب مروي له لذلك اللب هو: الشيخ نصر، والجنية شمسة، والملك شهلان، وملك الوحوش شاه بدري، والمَردة، والراهب يغموس، والملك شماخ؛ لأن بعضهم عاصر ما حدث لـ "جانشاه" وسهّل وصوله إلى قلعة "جوهر تكني" وتلي هذه الطبقة، طبقة يحتلها "بلوقيا" لأن "جانشاه" يروي له كل تلك الحكايات بعد أن انتهت وماتت زوجته الجنية شمسة، وتلي هذه الطبقة من المروي له، طبقة ثالثة أكثر بعداً، ويمثلها حاسب كريم الدين الذي يستمع إلى ملكة الحيات، وهي تروي له حكاية جانشاه وبلوقيا معاً، بما فيها بطبيعة الأمر، كل ما جرى لـ "جانشاه". وتلي هذه الطبقة، طبقة رابعة، يمثلها شهريار الذي يستمع إلى شهرزاد، وهي تحدّثه بكل ما جرى للجميع، ولهذا، فهو الأبعد في مستوى العلاقة التي تربطه بحكاية "جانشاه" بوصفها لبّ حكاية "حاسب كريم الدين".

نخلص بعد أن وقفنا على العلاقات المتنوّعة بين مكونات البنية السردية في الحكاية الخرافية إلى وجود علاقات تتابع تحكم الرواة فيما بينهم، والحكايات فيما بينها، والمروي لهم فيما بينهم، وأنَّ هذه العلاقات تتّسع كلما تعدّدت الروايات ابتداء من الفعل الذي يشكل "لبّ الخرافة" ووصولاً إلى آخر رواية تتنظمها، وكل هذا مدّ الحكاية الخرافيّة بالتنوع وتداخل المستويات، والتوالد المستمر الذي يخصِّب الخرافة بمزيد من الحكايات الثانوية، فإلى الحكاية التي هي مادة الإرسال السردي بين الراوي والمروي له في البنية السردية، سيتجه البحث في الفقرة المقبلة.

## 3. بنية الحكاية الخرافية.

تتشكل الحكاية من الفعل الذي تنهض به الشخصيات داخل البنية السردية للخطاب، في حين تتشكل الرواية من القول المخبر عن ذلك الفعل؛ فالرواية فعل كلامي لاحق للحكاية زمنياً، ويترتب على هذا، ظهور مستويين زمنيين يؤطران مكوني الرواية والحكاية، أولهما أبعد في الوقوع، وهو زمن حصول الفعل الحكائي، وثانيهما أقرب في الوقوع، وهو زمن حصول الفعل الكلامي، والحكاية الخرافية بوصفها نوعاً سردياً تخضع لنسق التشكيل المذكور، ولكن خصائص النوع الخرافي تضيف إليها ميزات خاصة بها، وتقترن تلك الميزات بطرائق التشكّل السردي للحكاية، فكيف يتم ذلك؟ لعل أهم ما يميز البنية السردية للحكاية الخرافية هو أنها تتكون من رواية أفعال، أكثر مما تتكون من الأفعال نفسها، فالفعل الذي يُعرّض للخرم في أجزاء عدة منه، كلما ظهرت شخصية جديدة، من الضعف، بحيث يبدو أنه قابل للخرق، بل والقطع، في أحوال كثيرة، وهو ما أفضى إلى التكرار، وهو تكرار رواية الفعل، وليس الفعل نفسه. ويندرج ضمن الضرب الثالث من ضروب التواتر[24] السردي التي حدّد، جيرار جنيت أربعة منها، وهي:

- أن يروى مرة ما حدث مرة.
- أن يروى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة.
- أن يروى أكثر من مرة ما حدث مرة.
- أن يروى مرة ما حدث أكثر من مرة[25].

ويقترن تكرار رواية الفعل بالراوي المتماهي بمرويه؛ لأنه الشخصية التي يعزى إليها الفعل، ولا يقترن بالراوي المفارق لمرويه، لأنه لا يعنى بوصفه راوياً، إلاَّ بأمر الإخبار عن الفعل، وللاستعاضة برواية ما فعلته الشخصية، عن إعادة الفعل، ذاته، وهو ما يعد أمراً مستحيلاً سردياً، وتستعين الشخصية غالباً بفقرة قصيرة معبرة، أصبحت علامة ثابتة في الحكاية الخرافية وهي "فأخبره بجميع ما جرى له من الأول إلى الآخر" وتتغير صيغة التعبير

في حالة التأنيث والإفراد والجمع طبقاً لجنس المروي له، وعدده، وقد يستبدل بالفعل "أخبر" الأفعال "حكى" أو "حدث" أو "قص" وغيرها.

نصطلح على صيغة تكرار رواية الفعل هذه بـ"الإضمار" إذ يضمر الفعل الحكائي، ويستعان للتعبير عنه بجملة، تجنباً لروايته بالتفصيل الذي حدث فيه، ولكن جملة الإضمار، تنطوي على وظيفة مزدوجة في البنية السردية، فهي تنجز وظيفة إخبارية كاملة، إذا ما كان المروي له قد التقى الشخصية صاحبة الفعل أول مرة، أي أن الشخصية تروي كل ما جرى لها، ولكن الراوي المفارق لمرويه، لا ينقل ذلك عن الشخصية، باعتبار أن المروي له الموازي لذلك الراوي قد عرف كل ما جرى للشخصية، أما المروي له الموازي للشخصية صاحبة الفعل الذي يلتقي تلك الشخصية أول مرة، فهو لا يعلم شيئاً على الإطلاق عما حصل لمحدثّه. ولهذا، فالحكاية تتجلّى خلال مظهرين: إما أنها تتشكل بحيث يطلع المروي له (=المتلقّي أيضاً) عليها، فإذا جاءت جملة الإضمار، لحظة ظهور شخصية جديدة، فإن المروي له يعرف تفصيل ما تدل عليه تلك الجملة، ولكن الشخصية لابد أن تكون أدّت كل ما كان تشكل من الحكاية، أو أن الحكاية تتشكل بوساطة الرواية الشخصية لها، لأول شخصية تحدثها عنها، وبذلك يعلم المروي له (=والمتلقّي أيضا) بالحكاية، فلما تظهر شخصية ثانية، وهو ما يستدعي أن تقوم برواية ما حدث لها، فإن المروي له يكون عارفاً بما جرى، في حين تجهل الشخصية الجديدة ما جرى، وعلى هذا فجملة الإضمار تعني أن الشخصية ستقوم برواية كل ما جرى لها، ولكن الراوي المفارق لمرويه لا يورد ذلك؛ لأنه أصبح معروفاً إثر روايته أول مرة، ففي حكاية "حاسب كريم الدين" يقوم "جانشاه" برواية ما جرى له إحدى عشرة مرة، لمروي لهم، وباستثناء روايته لـ"بلوقيا" فإن جميع الحكايات المروية الأخرى المنسوبة إليه، تقدّم بوساطة جملة الإضمار، لأن طبقات المروي له ما فوق "بلوقيا" مثل "ملكة الحيات" و"حاسب كريم" و"شهريار" عرفت الحكاية، فلا يمكن إعادتها ثانية، لكن "جانشاه" مضطر لرواية حكايته حيثما التقى أيّاً من تلك الشخصيات في رحلته للفوز بالجنية "شمسة".

ويرتب كل هذا أمراً مهما في الحكاية الخرافية، وهو أن جملة الإضمار تحيل على حكاية متكاملة قامت الشخصية صاحبة الفعل بروايتها مفصلة، وأن كان المروي له يتجنب إيرادها منعاً للتكرار، فجملة الإضمار نفسها تكفي للإشارة إلى ما جرى لكونه معروفاً للراوي المفارق لمرويه، والمروي له الذي يوازيه، وتبدأ كل حكاية بعد ذلك، توردها جملة الإضمار، تندرج في سياق الخرافة بصورة طبيعية، وتروى دون اللجوء لروايتها تفصيلاً. وهكذا يتضاعف عدد الحكايات المتولدة في إطار الحكاية الكبرى، وللتمثيل على طرائق توالد الحكايات الثانوية نقف على نموذج يكشف لنا تلك الآلية المتميزة في تفريخ الحكايات

تبعاً للراويات، وظهور الشخصيات الجديدة في سياق الحكاية الكبرى، والنموذج هو حكاية "أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام".

تقدم هذه الحكاية مثالاً واضحاً للمناقلة السردية بين الرواة للفعل الحكائي نفسه، ولكن بإعادة عرضه، من خلال الإضمار، كلما اقتضى الأمر ذلك، مما يفضي إلى مزيد من تكرار رواية الفعل. كما أنَّ الحكاية تنطوي ضمنا على مثال واضح أيضاً على نسق العلاقة التي تحكم مكونات البنية السردية في الحكاية الخرافية، سواء في طرائق تراكب الرواة وطبقاتهم، أو في تتابع الحكايات وتعاقب أدوار المروي لهم، وتبادل وظائفهم، ومواقعهم، وهو ما كنا قد أشرنا إليه في الفقرة السابقة، فتركيب حكاية "أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام" غاية في البساطة، مقارنة بحكايات "حاسب كريم الدين" و"السندباد البحري" و"التاجر والعفريت". وهي تتحدث عن عاشقين فُرِّق بينهما بالإكراه، فبدأ كل منهما يبحث عن الآخر، إلى أن شاءت الأقدار والمصادفات ـ وهما عنصرا التحكّم في مصائر الشخصيات الخرافية ـ أن يجتمع شملهما وأن يتزوجا ـ لكن هذا التركيب، الذي يبدو بسيطاً أول وهلة، ما هو إلا مظهر خادع يمّوه البنية المركبة للحكاية؛ ففيما يقوم إبراهيم وزير الملك شامخ بإبعاد ابنته "الورد في الأكمام" إلى "جبل الثكلى" وسط "بحر الكنوز" لعشقها "أنس الوجود" تنتاب الأخير حيرة وخذلان، لاختفاء حبيبته المفاجئ والغامض، فيقرر مغادرة قصر أبيها، والبحث عنها، دون أن يكون لديه دليل يرشده إلى مكانها إلى أن يفضي به البحث إلى أسد يرشده إلى مغارة عابد، يروي له على سبيل الإضمار ما جرى له، بالصورة الآتية "فدخل الباب، وسلم على العابد، وقال له: ما اسمك؟، فقصّ عليه قصته من أولها إلى آخرها، وأخبره بجميع ما جرى له"[26].

يظهر هنا أول تكرار في الحكاية؛ ذلك أنَّ الراوي جهّز المروي له بالقسم الأول من الحكاية، لكنه لا يورده هنا، تجنباً للتكرار، أما البطل الذي أصبح راوياً، فقد روى للعابد، الذي أصبح هنا مروياً له، حكايته ابتداء من تعرّفه إلى "الورد في الأكمام" إلى خروجه بحثاً عنها. وحالما ينتهي من ذلك، يخبره العابد، بأن مركباً أبحر من الشاطئ، ويُلَمِّح إلى أن حبيبته قد تكون فيه، مما يقّوى عزم "أنس الوجود" في المضي بحثاً عن "الورد في الأكمام" في الاتجاه الذي مضى إليه المركب، ويصل إلى القصر الذي تُحتجز فيه "الورد" دون أن يعلم أنها تعيش فيه، ويُضلل خادم القصر، بأن يختلق له حكاية، تقنعه أنه تاجر كبير، حُطَّم مركبه على صخور الشاطئ، فيما يروي الخادم له حكاية أصوله الأصبهانية، وأسره، وبيعه، وقطع إحليله. وهنا تلتصق بسياق الحكاية الأصلية حكايتان غريبتان عنها، وحالما يأنس الخادم به يُخبره بحكاية "الورد في الأكمام" دون أن يعلم أنها حكاية جليسه ـ وهو تكرار ثانٍ للحكاية ـ ولما كانت "الورد" تعمل على التخلص من احتجازها في القصر، فإنها

تفلح في الهروب منه، دون أن يُقيض لها أن تعلم بوجود "أنس الوجود" فيه، فيعثر عليها صياد، ويتجه بها إلى مملكة الملك "درباس" فتروي له حكايتها ـ وهو تكرار ثالث ـ وما أن تصل بلاط الملك حتى تروي له حكايتها أيضاً ـ وهو تكرار رابع ـ فيقرر الملك درباس أن يوصلها بحبيبها، بحيلة يختلقها، فيرسل وزيره إلى الملك شامخ، فيعلمه بأنه يرغب في أن يزوج ابنته بأحد تابعيه، ويدعى "أنس الوجود"، ولكن الأخير يخبره بأنَّ تابعه المذكور اختفى منذ عام، ولما كان الملك درباس هدّد وزيره بعزله إن هو لم يعد برفقة "أنس الوجود"، فلم يكن أمام الملك شامخ إلاّ أن يأمر وزيره إبراهيم، والد "الورد" بمرافقة ذلك الوزير، بحثاً عن "أنس".

وفي طريقهما، يمران بـ (جبل الثكلى) فيروي الوزير إبراهيم حكاية الجبل لمرافقه ـ وهي حكاية ثالثة تندرج في سياق الحكاية الأصلية ـ وما أن يصلا القصر الذي أبعدتْ إليه "الورد" حتى يخبرهما الخادم أنها اختفت منه، إلى جهة مجهولة، ويخبرهما أيضاً بحكاية التاجر الذي حطّم مركبه ـ وهو تكرار ثانٍ لحكاية أنس التي اختلقها للخادم ـ ويقرران، إثر فشلهما في العثور على "أنس" العودة، كل إلى مملكته، ولما كان العشق أضنى ذلك التاجر، الذي هو "أنس" إلى درجة بدا فيه مجذوباً، وهو يقيم في القصر دون جدوى، فإن وزير الملك درباس يصطحبه معه، دون علم منه أنه عثر على بغيته، ويخبره في الطريق أن ملكه هدده بالعزل إن عاد دون "أنس"، ويخبره بخبره ـ وهو تكرار خامس ـ فيتعهد "أنس" له بالاّ يعزله الملك إن هو أوصله به، وحالما يلتقي الملك، يروي له ما جرى له ـ وهو تكرار سادس ـ وحالما يتأكد الملك أنَّ محدثه هو "أنس" وقد تخفّى بزي تاجر، غرق مركبه، حتى يروي له ما جرى لـ "الورد" التي هي حكاية "أنس" نفسها ـ وهو تكرار سابع ـ ثم يأمر بزواجهما، ويبعث رسولاً إلى الملك شامخ، يخبره بحكايتهما ـ وهو تكرار ثامن ـ ويعود "أنس" و "الورد" إلى مملكتهما، وقد أصبحا زوجين، وتحقق حلمهما بأن يكونا معاً.

إذا وقفنا على درجات التكرار في بنية الحكاية، نلاحظ أمرين، أولهما: تعدد مستويات التكرار، وثانيهما أنَّ مصدر التكرار يرتبط بشخوص الحكاية الرئيسين مثل "أنس" و "الورد"، والثانويين كالملك درباس ووزيره والخادم. ويفضي تعدد مستويات الرواية إلى تغير في وظائف مكونات البنية السردية للحكاية، فالأبطال سرعان ما تتغير وظائفهم من كونهم بؤراً للحكاية، إلى رواة لها، ثم إلى مروي لهم، يتلقّون حكايتهم نفسها، والمروي له، سرعان ما يصبح راوياً، شأن الملك درباس أو الخادم. لا يكتفي تركيب هذه الحكاية بأن يقدم مثالاً للتكرار الذي هو من أخص سمات الحكاية الخرافية، بل أنه، يقدم مثالاً لاحتواء هذا النوع على حكايات دخيلة، تندرج في سياقات الحكاية الأصلية، مثل حكاية الخادم الأصبهاني، وحكاية جبل الثكلى، والحكاية المختلفة لأنس الوجود. صحيح أنَّ الحكاية تتمركز حول

عاشقين فرّق بينهما بالإكراه، مما يدل على أنَّ الحدث وقع مرة واحدة، لكن درجات رواية الحدث بلغت ثماني، كل رواية منها ترتبط براوٍ، له موقع محدد في البنية السردية للحكاية.

كشفت لنا حكاية "أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام" أحد مظاهر الحكاية الخرافية، وهو نموذج شائع في هذا النوع السردي، أما لو وقفنا على نماذج معقدة التركيب مثل حكاية "حاسب كريم الدين" أو حكاية "ورد خان بن الملك جلعاد" أو حكاية "الخياط والأحدب واليهودي والمباشر النصراني فيما وقع بينهم" أو حكاية "الحمال مع البنات" ـ على سبيل المثال وليس الحصر ـ لتبين ليس تعقيد الحكاية الأصلية حسب، بل تعدد الحكايات التي تتضمنها وتفرعاتها إلى حكايات أخرى، فضلاً عن درجات التكرار الكثيرة التي تعاد فيها رواية، ليس الحكاية الأصلية فقط، إنما الحكايات الموجودة فيها أيضاً، ولقد ألمحنا إلى ذلك عرضاً في أثناء الوقوف على مكونات البنية السردية لبعض تلك الحكايات في الفقرة السابقة، مما يدل دلالة واضحة على أنّ شجرة الحكاية الخرافية كثيرة الفروع، وأنَّ فروعها عديدة الأغصان.

ليس التكرار سوى مظهر واحد مما تتميز به الحكاية الخرافية، فإلى جانبه ثمة مظهر قار آخر هو "الاستباق" الذي يقصد به الإشارة إلى فعل لم يحدث بعد، ثم يقع تحققه بوصفه جزءاً من الحكاية، ففي حكاية "أنس الوجود" مارّة الذكر يرد "الاستباق" حول "جبل الثكلى" على النحو الآتي "فلما فرغت من صلاتها (=أم الورد في الأكمام) قالت لزوجها في وسط بحر الكنوز جبلاً (كذا) يسمى جبل الثكلى وسبب تسميته بذلك سيأتي"[27]. ويتحقق ذلك لاحقاً عندما يشترك الوزيران بالبحث عن "أنس الوجود" حيث يروي وزير الملك شامخ لوزير الملك درباس أمر تسمية الجبل، وقصته بالصورة الآتية: فقال وزير الملك درباس لوزير الملك شامخ لأي شيء سميّ هذا الجبل بذلك الاسم. فقال له لأنه نزلت به جنية في قديم الأزمان، وكانت تلك الجنيّة من جنّ الصين، وقد أحبت إنساناً وقع له معها غرام، خافت على نفسها من أهلها، فلما زاد الغرام، فتشت في الأرض على مكان تخفي فيه حبيبها عن أهلها، فوجدت هذا الجبل منقطعاً عن الأنس والجن، فاختطفت محبوبها، ووضعته فيه، وصارت تذهب إلى أهلها، وتأتيه خفية، ولم تزل على ذلك زمناً طويلاً حتى ولدت منه في ذلك الجبل أطفالاً متعددة (كذا). وكان كل من يمر على هذا الجبل من التجار والمسافرين في البحر يسمع بكاء الأطفال كبكاء المرأة التي ثكلت أولادها، أي فقدتهم، فيقول هل هنا ثكلى. فتعجب وزير الملك درباس من هذا الكلام[28].

ويرد "الاستباق" في سياق الأحلام، والوصايا، والنبوءة، ومن أمثلة "الاستباق" البارزة في الحكاية الخرافية، ماورد في حكاية "جودر بن التاجر عمر وأخويه" فبعد أن يفلح الساحر المغربي عبد الصمد في السيطرة على جودر، ويستغله لاستخراج كنز الشمردل، يصف له ما

سيلاقيه في طريقه للوصول إلى الكنز، من فك الطلاسم التي تعترضه، ومواجهة الأخطار التي تهدده، وهو يجتاز الأبواب السبعة في طريقه إلى الشمردل وكنزه، ولماّ يحين موعد المهمة، يبدأ جودر، يجتاز الأبواب، ويلاقي حاملي السيوف، والفارس، والقوّاس، والأسد العظيم، والعبد الأسود، والثعابين، ثم أمه، إذ يوصيه الساحر المغربي بألاّ يتردد عن تنفيذ طلبه بأن تنزع عنها ملابسها، وتتعرى أمامه، وحالما يتردد، يخل بشرط من الشروط الواردة في "الاستباق" فتفشل مهمته، ويتعرض لضرب شديد من خُدّام الكنز من الجن، يدفع إثرها إلى خارج المكان، وتفشل مهمته في استخراج كنز الشمردل؛ لأنه أبطل بتردده في الخطوة الأخيرة عمل السحر[29].

وفي حكاية "أحمد الدنف وحسن شومان مع الدليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة، يؤدي تركيب الحكاية إلى الاستعانة بـ"الاستباق" عندما تتدافع الوقائع فلا يكون أمام الراوي إلاّ التأكيد أنَّ بعض الوقائع سيصار إلى الحديث عنها في حينها مثل قوله عن إحدى الصبايا" ولها كلام يأتي بعد قدوم زوجها من السفر"[30] ويعود فعلاً لتفصيل حكاية الصبية، وجدير بالذكر أنَّ هذه الحكاية يتكرر فيها "الاستباق" الذي يظهر في حكايات كثيرة مثل "حكاية زواج الملك بدر باسم بن شهرمان بنت الملك السمندل"[31] وحكاية "حسن الصائغ البصري"[32] وحكاية "علي نور الدين ومريم الزنارية"[33] وحكاية "ورد خان بن الملك جلعاد"[34] وحكاية "عروس العرايس"[35] وحكاية "الوزير وولده"[36].

يزرع "الاستباق" أفق توقّع، ويرصد ما سيحدث لاحقاً، وبذا فإنَّ دوره في تركيب الحكاية ذو تأثير خاص، فما ألمح إليه بإيجاز سيتحول لاحقاً إلى واقعة تندرج في الحكاية وربما يبذر "الاستباق" حكاية جديدة. ويقودنا الحديث عن الاستباق إلى الوقوف على مظهر آخر من مظاهر الحكاية، الخرافية ألا وهو أن الحكاية تنتمي دائماً إلى الماضي، فالرواية تلحق الحكاية، ولا يمكن أن يتزامنا، أو أن تسبق الرواية الحكاية، إلاّ فيما ذكر من أمر "الاستباق" علماً أن "الاستباق" كونه جزءاً من الرواية، يقع ضمناً في الماضي، وتعليل ذلك، أنَّ الحكاية الخرافية تُستحضر بوساطة الرواية، وعبر سلسلة من الرواة، وهنالك دائماً بون كبير بين زمان الحكاية ومكانها، وبين زمان الرواية ومكانها، فزمان الأولى متقدم على زمان الثانية، لكونها تروى بعد وقوعها.

وللتدليل على هذه الظاهرة السردية نورد أمثلة للفوارق الزمانية والمكانية لبعض الحكايات، مؤكدين أنَّ زمن الحكاية حُدِّد هنا طبقاً لمعطيات تاريخية وردت في الحكاية، وهذا لا يعني إقرارنا بأنَّ الحكايات التي سنأتي على ذكرها هي وقائع تاريخية حدثت فعلاً في عصور محددة، ولكن بناء على ما ورد من إشارات إلى زمان وقوعها، كما أشار إلى ذلك رواتها؛ فحكاية "الباهلي والراهب شمعون"[37] تقع أحداثها بين البصرة والصين في خلافة

عثمان، ولكنها تروى في دمشق في بلاط هشام بن عبد الملك، وبعض أجزاء حكاية "عبد الله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه"[38] تقع في البصرة ومصر، لكنها تروى لهارون الرشيد في بغداد، كذلك الأمر بالنسبة لحكاية "على نور الدين ومريم الزنارية"[39] التي تحصل وقائعها في مصر وبلاد الإفرنج، لكنها تروى أيضاً لهارون الرشيد في قصرهِ. فإذا خرجنا من التخصيص إلى التعميم، فإنَّ جلّ الحكايات الخرافية في "ألف ليلة وليلة" و"مئة ليلة وليلة" وقعت أحداثها السردية في بغداد، والبصرة، وفارس، ودمشق، والهند، والصين، والأندلس، ومصر، في أزمان مختلفة، لكنها تروى في مكان وزمان محددين هما إمّا بلاط شهريار أو بلاط دارم، زمن حكمهما، وهما الملكان اللذان كانا من صنيع الخرافة لا التاريخ، ووجدا لغاية فنيّة تهدف إلى تحديد إطار سردي لثنائية الراوي والمروي التي لا يتحقق أي سرد بدونها.

## 4. المرويات الخرافية والبطل الخرافي.

يتصف البطل الخرافي بأنه إما أن ينحدر من أصل نبيل غامض أو تقوده سلسلة أفعاله البطولية للوصول إلى مرتبةٍ عالية من النبل، والمهابة، وتمثل مرحلة الضياع والتشرد، التي يمر بها البطل الخرافي، حلقة ربط، توصله بمجد غابر، أو باعثاً لبلوغ مرحلة تتصف بذلك. والحق فليس البطل الخرافي وحده من يتصف بالخلفيات الغامضة وشبه المجهولة، وليس وحده الذي يتعرض لنكران جماعي، ويمر بصعاب، قبل أن يفوز بالاستئثار العام، فذلك أمر يكاد يشمل أبطال الأساطير، والمرويات الشعبية، والمرويات الدينية، فالأبطال الأسطوريون، وأبطال السير الشعبية، والأنبياء، يتقاربون في درجة التماثل هذه، وفي رأسها صعاب الطفولة، وعدم الاعتراف بهم، فضلا عن الخلفيات الغامضة بسبب المحَن التي يتعرضون لها في مقتبل العمر، ولهذا فكل المرويات التي تقدم سيرا اعتبارية لهذه الشخصيات تضخّم الماضي المرير لهم، نظير الاحتفاء بالمكانة التي بلغوها، وذلك قبل أن يحرزوا نجاحاتهم الكبيرة، في المرحلة الأخيرة من أعمارهم، وقد اتصفت المرويات الخرافية في الثقافة العربية بكل ذلك.

الانتماء إلى أصول نبيلة أو بلوغ مكانة سامية صفة تلازم "شهريار" و"دارم" و"شهرزاد" ويتصف بها الملك في حكاية "الملك والغزالة"[40] و"الجبل المطلسم"[41] و"الأربعين جارية"[42] و"فرس الأبنوس"[43] والوالي في حكاية "عبد الله بن فاضل والي البصرة"[44] وبدر باسم في حكاية "جلّنار البحرية"[45] وسيف الملوك في حكاية "سيف الملوك وبديعة الجمال"[46]. ويتوافر الأمر في عدد يصعب حصره من الحكايات الخرافية.

ينفتح الاستهلال السردي في الحكاية الخرافية على مشاهد تُعنى بتربية الطفل، الذي

سيكون فيما بعد بطلاً، ويصر على العناية بوصف اكتسابه معارف تتعلق بالفروسية والقتال أو العلم، ويطرأ ما يجعله يرحل عن مملكته، بسببٍ ما، شأن شهريار الذي يكتشف خيانة زوجته، أو رغبة البطل في زيارة مدينة أخرى كما في حكاية "الملك والغزالة"، أو الرغبة في معرفة سّرٍ ما كما في حكاية "فرس الأبنوس"، أو الأمل في العثور على امرأة جميلة سمع حكايتها البطل كما في "جلنّار البحرية" وحكاية "سيف الملوك وبديعة الجمال"، أو الهرب من جور وقع عليه، شأن البطل في حكاية "الجبل المطلسم" أو النفي الذي يتعرض له أحد أقرباء البطل كما في حكاية "الأربعين جارية"، أو بسبب التجارة، كما هو الحال في حكاية "عبد الله فاضل عامل البصرة".

ويتبع هذا أن يقع البطل الخرافي في مأزق لا ينجو منه إلاَّ بظهور مساعد يقدم العون له، إذ يواجه البطل في حكاية "الجبل المطلسم" صعوبات الإبحار، وخطورة الصنم الموجود في الغار، لكنه يتغلب عليه حينما يقدم له ربان المركب كتاباً عن آفات البحر، يتعلّم إثر الاطلاع عليه، كيفية إبطال عمل الصنم الذي يعترض المارة بسيفه، ويواجه الفتى الشامي العفريت في جزائر الهند، ويطعنه دون أن يفلح العفريت في إلحاق أي أذى به؛ لأنه يحمل خرزاً تحميه. ومرة ثانية يسهل له الملك وإحدى العجائز والجارية المؤمنة أخت العفريت أمر قتله. كما يخرج بدر باسم إلى البحر للبحث عن جوهرة ابنة السمندل في حكاية "جلّنار البحرية" ويكاد يقتل والد الفتاة التي يبحث عنها، وتفلح جوهرة في أن تسحره إلى طير، لكنّ زوجة أحد الصيادين تفك السحر عنه، ولما تحاول الملكة "لاب" سحره ثانية، يخبره الشيخ الذي أواه بذلك، إنها ساحرة خطيرة.

وعلى الرغم من ذلك فإنها تسحره، لكنَّ الشيخ ـ عبدالله الباقلاني ـ يساعد في حل طلاسم السحر عنه، كما أنَّ البطل في حكاية "الأربعين جارية" يظل جاهلاً خطورة الأخت الكبرى، إلى أن يفتح باباً حذرته من دخوله، فيجد فرساً يكتشف أنها أخت الجارية الكبيرة، وقد سحرتها، وتقوم هذه الفرس الجارية بإيصاله إلى مملكة أبيها، فيلاقي مصاعب في عبور النهر صوب المدينة، ولا يقدر على ذلك إلاَّ بمعونة الجارية المسحورة، ولا يفلح البطل في إنقاذ حبيبته في حكاية "فرس الأبنوس" بعد المخاطر التي واجهها إلاَّ بمعونة "فرس الأبنوس". كما لا ينقذ عبد الله بن فاضل والي البصرة من الغرق المحقق، إلاَّ الحيّة التي خلصها من الثعبان الأسود، إذ يكتشف أنها جارية مسحورة، وهي ابنة ملك الجان، وأنَّ الثعبان الأسود، ما هو إلاَّ ابن الوزير الأسود، وقد حاول الاعتداء عليها.

وبعد أن ينجو البطل من حبائل الشرير الذي يمثل دور الخصم، يستقر في المكان الذي هو فيه، ويتزوج من المرأة التي ذهب من أجلها، أو ساعدته، أو خاطر بنفسه هناك من أجلها، كما هو شأن ابن الملك في حكاية "الجبل المطلسم" حيث يتزوج الملكة، ويأمر

الجن بقتل المملوك والوزير، الذي خطط لتخريب مملكة أبيه، والأمر نفسه في حكاية "جلّنار البحرية" إذ يقتل بدر باسم الملكة "لاب" بمساعدة أمه "جلّنار" ويتزوج "جوهرة ابنة الملك السمندل" كما أنَّ البطل في حكاية "الأربعين جارية" يتزوج ابنة الملك الصغيرة "بدر الزمان" ويصبح ملكاً. ويقوم الفتى الشامي في حكاية "الملك والغزالة" بعد قتل العفريت، بتحرير الأسيرات من الجواري، ويتزوج ابنة الملك، ويقيم في الجزيرة. ويتزوج ابن الملك في حكاية "فرس الأبنوس" معشوقته. وينجح عامل البصرة في العثور ثانية على زوجته التي التقاها في مدينة الأصنام التي قدر لها أن تكون زوجته طبقاً لنبوءة الخضر، وهي التي ألقاها في البحر أخواه اللذان مُسخا كلبين، وقد ظهرت بصورة الشيخة "راجحة" بعد أن منحها الخضر، قدرة شفاء المرض.

يختتم البطل الخرافي دورة حياته بالعودة إلى مكان انطلاقه، وقد علا شأنه وصار ملكاً، أو أميرا، أو والياً، أو تاجراً كبيراً؛ ففي حكاية "جلّنار البحرية" يعود بدر باسم برفقة زوجته جوهرة، وقد توَّج ملكاً بعد وفاة أبيه. وفي حكاية "الجبل المطلسم" يعود ابن الملك محاطاً بالجن، ومعه الملكة زوجته، وقد أصبح هو الملك، وخلّص المملكة من الأشرار. وفي حكاية "الأربعين جارية" يتزوج ابن الملك الفتاة المسحورة بصورة فرس، بعد أن تعود إلى طبيعتها البشرية، ويصبح ملكاً ويعود البطل في حكاية "فرس الأبنوس" برفقة زوجته، ويتوج ملكاً فيما يختار الفتى الشامي، بعد أن يملّ المدينة، مرجاً أخضر يقيم فيه مع زوجته أخت العفريت، التي تغيرت صورتها إلى طاووس، وأخرى إلى غزال، ويصبح صديقاً للملك الذي دفعه الفضول لمعرفة سرّ زوجته الغزالة، ويعود عبد الله بن فاضل عامل البصرة برفقة زوجته إلى ولاية البصرة، وقد استقر كل شيء له.

وقفنا على الشخصية الخرافية من خلال فعلها لاستنباط المنطق السردي الذي يحكم هذا الفعل دون العناية بمضمونه[47] وينبغي الآن البحث في تلك الشخصية بوصفها عنصراً أساسياً من عناصر الحكاية الخرافية. وما يلاحظ ابتداء خضوع البطل الخرافي لمنطق مجهول يسيرهُ، ويختار له أفعاله، ويوفر له مسلتزمات النجاح في مهمته، وهو عكس بطل السيرة الشعبية الذي ينتدب نفسه لإنجاز فعل ما، يعبر عن موقفه ورؤيته للعالم الذي يعيش فيه، كما سنرى ذلك عند دراستنا لبطل السيرة الشعبيّة. يعيش البطل الخرافي حلماً متواصلاً، ولا يحس بالزمن الذي يترك أثره في الأشياء المحيطة به، فيرحل إلى أمكنة بعيدة، ويعيش في ممالك نائية، ويتيه في بحار مجهولة، ويسحر أو يسجن، ويحب ويتزوج، ثم يعود إلى مسقط رأسه كأن الزمن لم يؤثر فيه، سوى أنه يرجع مكللاً بالغار، لمخاطر خاضها بمعونة مساعدين من الجن والأنس، يوفرون له سبل الخلاص، وإنهاء الخصوم دون أن يبذل من الجهد إلاَّ أقله، ويبدو عامل القدر متحكماً في حياة البطل ومصيره، بل إنه ينظم رحلة الغربة

التي يخوضها، ورحلة المجد التي يعود بها إلى مملكته أو أهله. وحيثما يصل مكاناً ما يجد في انتظاره مساعداً متأهباً لتقديم العون له للمضي في رحلته، ويجد دائماً من يهبه ابنته وثروته، ويعمل على إعادته منتصراً إلى مملكته.

صفات البطل الخرافي طبعت الفعل المسند إليه، فهو فعل لا يتطور نتيجة لأسباب موضوعية تجعله يتنامى شأن الفعل في السيرة الشعبية مثلاً، إنما هو فعل خاضع للمصادفات التي تسّيره، ولهذا فهو لا يفعل شيئاً غير رواية "ما جرى له" كلمّا التقى أحداً، والمروي له، لا يفعل غير الاستماع إليه، ورواية "ما جرى له" هو الآخر، وكل هذا جعل فعل البطل، الذي يؤلف لبّ الحكاية الخرافية، فعلاً غير متماسك يتقبل أن يندرج في سياقه أي فعل طارئ آخر. وعلى هذا تلحق الحكايات الثانوية بذلك الفعل وتشكل مظهراً أساسياً من مظاهره. وكما هو الأمر في دورة حياة البطل الخرافي، من ولادة، إلى رحلة، إلى تعرض لمخاطر، إلى ظهور مساعد له، ونيل مبتغاه، ثم عودته إلى وطنه. فإنَّ حكايته وصف لحياته، عبر دائرة مغلقة، تبدأ بالولادة وتنتهي بالموت، ولكنها تحتوي في تضاعيفها كل ما هو غريب، وقد يتكفل البطل نفسه بروايتها أو رواية أجزاء منها، ويعيدها كلما التقى شخصاً آخر، وقد تُعرض بالتدرج، موضوعياً، في سياق وصف غربة البطل وعودته. ولهذا فالمنطق الذي يحكمها هو المنطق نفسه الذي يحكم حياة البطل، بما فيه من هيمنة قوى خارجية عليه، تجعله يحقق هدفه دونما بذل جهد يذكر فإذا بحثنا عن أقسام قائمة بذاتها للحكاية الخرافية، نجدها متوازية مع فعل البطل، سواء في وصف عائلته وولادته وشبابه، أو في عشقه، أو في مأزقه، أو عودته مكللاً بالمجد.

ولّما كانت الأسباب التي توجّه فعل البطل هي في الغالب خارجة عن إرادته، وتعترضه صدفة، وتتدخل لصالحه، فإن الحكاية هي الأخرى تتشتت تبعاً لذلك، دون أن تنمو فيها أسباب تعمل على تطويرها من الداخل وهذا ما يفسر لنا، على نحو واضح ودقيق، أسباب ثبات مكونات البنية السردية للحكاية الخرافية من راوٍ ومروي ومروي له؛ لأن الحكاية ذاتها، ماهي إلاَّ استبدال في مواقع هذه المكونات وأداء وظائف متعددة لكل مكون وذلك أن تلك المكونات ببروزها الذي وصّفناه من قبل، إنما تعمل على نسج كيان الحكاية الخرافية، ولكن ذلك الاستبدال للمواقع والوظائف، يفضي دائماً إلى التكرار وتضمين ما هو غريب، حيثما جرى تغيير في موقع كل من الراوي والمروي له، وحيثما التقى البطل شخصية جديدة، وكل هذا قاد إلى نتيجة أساسية تُعدُّ ميزة من ميزات الحكاية الخرافية، ألا وهي ضعف الفعل الذي يتشكل منه الحدث، وطغيان عنصر الإسناد والرواية، وتوالد الحكايات الثانوية، بطرائق شبه متماثلة، وهو الأمر الذي أشار إليه بروب عندما أكد "أنَّ الخرافة تسند غالباً أفعالاً متشابهة لشخصيات متباينة"[48] ولكن ذلك التباين، لا يختلف في الأدوار إنما بالصفات.

## 5. نسيج البنية السردية.

يكشف الوقوف على مكونات البنية السردية للحكاية الخرافية ميزة خاصة تميز العلاقة بين تلك المكونات، وهي علاقة لا تخضع لأسباب يغذيّها التطور العضوي المتنامي للحكاية، إنما توجدها صيغة مُناقلة الحكاية بين الراوي والمروي له، وهي صيغة شفوية لا تهدف إلى توفير أسباب موضوعية تعمل على تطوير الحكاية الخرافية، بل تعمل على تنسيق مجموعة من الوقائع التي تقع للبطل، وتعرضها بوصفها مشاهد تؤلف سلسلة من الأحداث؛ فالحكاية، سواء بتعاقب أحداثها المحكوم بزمن متتال، أو بما تنطوى عليه من استباق، وإلحاق، وتقطّع، وتكرار، لا تنتظم في منطق داخلي صارم، تفرضه أسباب تتعلق بفعل البطل، إنما تخضع لطبيعة الرواية التي يتكفّل بها راوٍ مفارق لمرويّه، يجعل انفصاله عما يروي، عرضة لعدم الاهتمام بإخضاع المروي لسياق متطور ومتنام من الأحداث، ولهذا فإن روايته، تُخرق في مواضع كثيرة، مما يجعل الحكاية الخرافية، محضناً يُخصّب حكايات ثانوية كثيرة.

الراوي المفارق لمرويهِ في الحكاية الخرافية، الذي ينحدر عن نظام الإسناد، لا تربطه بما يروي صلة مباشرة، إنما تفصله عنه سلسلة من الرواة، وبذلك يفتقر أحياناً إلى "الدوافع الذاتية" التي تجعله يتفاعل "وجدانياً" مع ما يروي، ويلزم أن نتذكر أنَّ شهرزاد ما كانت لتروي إلاَّ دفعاً لموت محقق، وهو أمر ينسحب على كثير من الحكايات الخرافية الأخرى التي تتشكل سردياً بتوجيه مباشر من مأزق شهرزاد في بحثها عن الخلاص، وقد أفضى ذلك إلى أن ينصبّ الاهتمام على رواية ما حدث، أكثر مما ينصب على ما حدث. وهذه السمة اللصيقة بالبنية السردية للحكاية الخرافية، وهي تعدّ من تجليات الإسناد في السرد العربي، قادت إلى ظهور فئة من المروي له، لا تعنى بأمر الحكاية إلاَّ كونها سمراً لطيفاً، يمكن قضاء الليل في الاستماع إليه، كما هو الأمر في حالة "شهريار" و"دارم".

ولما كان الراوي والمروي له محكومين بحضور يهدف إلى إرسال وتلق لمتن خرافي، صار دورهما في البنية السردية عظيماً، ذلك أنهما المكونان المتحكمان مباشرة بالمكون الثالث وهو المروي. ولهما أن يكّيفاه حسب إرادتهما التي تعمل بتوجيه من ثنائية: الإرسال والتلقي الشفوي. وفيما يمكن الافتراض منطقياً أنَّ بعض الحكايات يمكن أن تحافظ على وجودها إن هي جردت من مكوني الراوي والمروي له، لكونهما يندغمان في المروي، ولا يتعاليان عليه، فإنَّ الحكايات الخرافية، تُقوض بنيتها حالاً إن هي جُردّت منها، ذلك أنهما الإطار الذي يوفر الأسباب الكاملة لظهور الحكاية، الأمر الذي يستحيل معه، وجود حكاية خرافية، دون أن تتشكل وسط إطار صارم، قوامه العلاقة بين الراوي والمروي له.

# هوامش الفصل الثاني

1. Gerhardt, The Art of Story - telling. p.395.

2. The Poetics of Prose. p.67.

3. ألف ليلة وليلة، بيروت 1: 10، وكتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى 66، وألف ليلة وليلة، طبع وليم حي مكناطسن، والهند 1: 5

4. م ن 1: 10 ـ 11، م ن 66.

5. مئة ليلة وليلة 68

6. The Poetics of Prose. p.70.

7. I bid. p.73.

8. Reader - Response Criticism. p.8.

9. فاطمة المرنيسي، العابرة المكسورة الجناح، بيروت 65 ـ 67

10. ألف ليلة وليلة 229:3 ومئة ليلة 240.

11. مئة ليلة 4: 139

12. ألف ليلة 3: 139

13. ألف ليلة 4: 219

14. م. ن 3: 32

15. ألف ليلة 4: 219

16. ألف ليلة 1: 231

17. م. ن 1: 831 ووردت في كتاب "ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى" بعنوان "قصة الأحدب صاحب ملك الصين" ص 225 ووردت في كتاب "الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة" بعنوان "حديث الستة النفر" ص 45

18. م. ن 3: 487

19. م. ن 1: 52 ووردت في "ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى بعنوان "قصة الحمال والصبايا الثلاث" 126.

20. م. ن 2: 109 وردت في "ألف ليلة وليلة من أصولة العربية الأولى" بعنوان "قصة قمر الزمان وولديه الأمجد والأسعد" ص 533

21. الحكايات العجيبة والأخبار العربية 1477

22. Reader - Response Criticism. p.22.

23. Ibid p.8.

24. التواتر هو "مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية" سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى القصة، تونس 86، وهو من المصطلحات اللسانية التي تبحث في تواتر الكلمات في النصوص للتفصيل أنظر:

Dictionary of language and linguistics p.89.

25. Narrative Discourse. p.114-116.

26. ألف ليلة وليلة 2: 431

27. ألف ليلة 2: 440

28. ألف ليلة 2: 436

29. ألف ليلة 2: 450

30. م. ن 3: 603 ـ 803

31. م. ن 3: 357 و380

32. م. ن 4: 477

33. م. ن 4: 32 و40 و65

34. ألف ليلة 4: 162

35. م. ن 4: 219

36. الحكايات العجيبة 156

37. مئة ليلة 154

38. الحكايات العجيبة 368

39. ألف ليلة 4: 345و360

40. م. ن. 4: 132

41. الحكايات العجيبة 247

42. م. ن 105

43. مئة ليلة 313

44. ألف ليلة 4: 435

45. الحكايات العجيبة 122وألف ليلة 3: 401 وكتاب ألف ليلة من مصادره العربية 481

46. ألف ليلة 3: 439

47. جدير بالذكر أن مياجير هاردت قد صنفت حكايات ألف ليلة وليلة طبقاً لأغراضها، وتوصلت إلى وجود حكايات حب، وجريمة، ورحلة، وجن، وعلم، وحكمة، وتقوى، كما وردت في كتابها Art of Slory Telling وقامت أيضاً فريال غزول بمحاولة لنمذجة بعض الحكايات طبقاً للأغراض أيضاً، راعت الجوانب البلاغية فيها كما وردت في كتابها:

The Arabian Nights: A structural Analysis. p.109-146.

48. موروفولوجية الخرافة 34

الفصل الثالث

# السيرة: تشكّل النوع السردي

## 1. السيرة: فضاء الدلالة.

أفضى الموروث الضخم للمرويات السيرية بأنواعها: التراجم، والسير الذاتية، والسير الموضوعية، والسير الشعبية، إلى تشكيل فضاء دلالي عام لمصطلح السيرة، وهو فضاء مملوء بالتنوّعات العامة والخاصة، وتتحدّد الدلالة الدقيقة للمصطلح طبقا للسياق الذي يرد فيه، وحسب الشكل السردي الخاص به، وبالإجمال يحيل لفظ "السيرة" دلالياً على "الطريقة"[1]. وتقترن الطريقة بـ "السنّة" فثمة تلازم بينهما، فسنّة القوم: طريقتهم، وسيرتهم، ولهذا فمن المعاني الأساسية للسيرة "الطريقة المحمودة المستقيمة"[2]. كما تدل السيرة على "الحديث" فيقال "سيّر سيرة: حدّث أحاديث الأوائل"[3].

تشير الدلالة الأخيرة إلى أمرين، الأول: تضمّن اللفظ معنى الخبر أو الحكاية، والثاني: الإشارة إلى قدم مرويات السيرة، بدلالة ربطها بأحاديث الأوائل، وأصبحت "السيرة" بدلالتها الاصطلاحية في المجال الديني تحيل على "الترجمة المأثورة لحياة النبي محمد"[4] واقترنت بـ "المغازي" الدالة على "مناقب الغزاة"[5] أي أفعالهم الفروسية إبان الغزو، واستعملت مفردة "ترجمة" في الاصطلاح بمعنى "سيرة" لكنها، ظلت تدل على "تاريخ الحياة الموجز للفرد"[6].

وهذا الترادف في الدلالة الاصطلاحية لم يستند إلى أساس صحيح من التماثل فيما يحيل عليه، فثمة فرق بين "السيرة" و"الترجمة" ليس في طبيعة الآثار الأدبية التي تحيل عليها المفردتان فقط، بل في الاستخدام الشائع لهما في المصادر العربية أيضاً، ففيما كانت "السيرة" تحيل على المرويات والمدونات التي عنيت بشخص الرسول محمد، كانت "الترجمة" تحيل على خلاصات موجزة للتعريف بأعلام الحديث والفقه والأدب واللغة والطب والحكمة... إلخ

توسّع مفهوم السيرة، تبعاً لتنوع الأشكال السيرية التي تنضوي تحت هذا النوع السردي، فأصبح مصطلح "السيرة الشعبية" يدل على "مجموعة من الأعمال الروائية ذات سمات فنية

متشابهة، وذات أهداف فنية متماثلة"[7] ومصطلح "السيرة الذاتية" على الكشف الذاتي عن جانب من جوانب الحياة الشخصية، ومصطلح "السيرة الموضوعية" على التعريف المفصل بشخص معروف استأثر بالاهتمام، ونال حظوة بوأته موقعاً مهماً في عصره، وسنقف في تضاعيف هذا الفصل على أبرز أشكال السيرة العربية تطوراً وسمات، على أن نجعل "السيرة الشعبية" موضوعاً للتحليل الفني في الفصل اللاحق؛ لكونها أكثر أشكال فن السيرة تمثيلاً لمكونات البنية السردية في هذا النوع السردي، وقبل كل ذلك، ينبغي الوقوف على السيرة النبوية، فهي النص المؤسس للشكل السردي، وعلى الرغم من تأرجح مدونات السيرة النبوية بين تأسيس الشكل السيري، وتوظيف إمكانات فن الخبر، فمن ناحية سردية كانت تلك المدونات إطارا دُمجت فيها شذرات كثيرة من جهود الإخباريين، والنسابين، والمؤرخين، والأدباء، والمحدّثين، وسواهم، ولهذا تعدّ السيرة النبوية ذخيرة لجهود الجميع، فإليها نتوجه في الفقرة الآتية.

## 2. السيرة النبوية: الأصل المؤسّس.

يثير البحث في السيرة النبوية مخاطر كثيرة، ففي الثقافات التقليدية تحدّد قيمة النصوص بالشخصيات التي تصفها، وأهمية النصوص قد لا تأتي من كونها نصوصا رفيعة إنما من كونها تعنى بشخصيات مهمة، وكنا رأينا كيف أن الإسناد في الثقافة العربية اكتسب طابع القداسة كونه حاملا لمتون الأحاديث النبوية، فالقداسة تأتي بالملازمة، كما أن الصحابة والحواريين يكتسبون القداسة بالمجاورة، مجاورتهم للرسل والأنبياء، وقيمة الشخص في المجتمعات التقليدية تأتي بسبب قرابته من شخص نافذ، وكذلك النصوص بشتّى أنواعها، فصلات القرابة الافتراضية تضفي عليها مهابة تحول دون النظر الحرّ العميق في خصائصها الأسلوبية، والتركيبية، والدلالية، ولا في عمليات الصهر الداخلية لمكوناتها، وتمنع في كثير من الأحيان النظر في نشأتها وتطورها؛ فإضفاء رؤية تاريخية على النصوص التي اكسبت سمة القداسة بالمجاورة أو الملازمة يوهم الفكر التقليدي المعتم بخلع القدسية عن الشخصيات المركزية التي قامت بتصويرها، ومن المهم للفكر النقدي أن يفك هذا الاشتباك الوهمي، ويتخلّص من اللبس القائم على اشتمال القداسة لكل شيء، فذلك إنما هو من مصادرات الفكر اللاهوتي والسجالي الذي يحبس النصوص المؤسسة في أفق ضيق، ويحجبها عن التداول كجزء من تاريخ الثقافة.

وينبغي التأكيد بقوة على أن كل تلك المحاذير ما زالت قائمة بوجه الدرسات النقدية التي تغامر فتقترب إلى المرويات التي اتخذت طابع القداسة، مع أنها بذاتها غير مقدسة، فهي جهود بشرية تراكمت حول شخصيات مقدسة، والفكر النقدي هو الوحيد القادر على فحص تلك المرويات محتفظا للشخصيات بقيمتها الاعتبارية، ولكنه يحرر علاقة القرّاء بها

من الخضوع والامتثال، وينتقل بها إلى التفاعل والتواصل. لا يمكن لثقافة مسكونة بالخوف والرجفة والارتعاش فرقا تجاه مروياتها الكبرى أن تنخرط في تطوير نفسها، فتخطّي تلك المخاوف أحد الشروط الأساسية لدمج النصوص في الوعي العام بوصفها نصوصا انبثقت من السياقات الثقافية للمراحل التاريخية التي ظهرت فيها.

أصبحت حياة الرسول بعد وفاته مباشرة، وخلال القرون اللاحقة، موضوعاً لعدد كبير من المرويات، ومنها ما تركه محمد بن إسحاق (151=768) الذي تعد مدوّناته الصورة شبه الكاملة لمرويات كثيرة ومتناثرة كانت تتداول مشافهة قبل أن يأمر المهدي (158 ـ 169=774 ـ 785) ابن إسحاق بتدوينها[8]. بيد أن الصورة النهائية للسيرة النبوية، إنما تكاملت على يد عبدالملك بن هشام (213 ـ 828) الذي اشتهر بـ"حمل العلم"[9]. ويبدو أن نصف القرن الذي أعقب وفاة ابن إسحاق أكثر وضوحاً في تاريخ تكوّن السيرة النبوية من القرن والنصف الذي سبق وفاته؛ ذلك أنه خلّف رواة محترفين رووا عنه السيرة أبرزهم: زياد البكائي (183=799) وسلمة بن الفضل الأبرش (191=806) ويحيى بن سعيد بن أبان (194=809) وعمرو بن عبدالله السلمي (202=817) والهيثم بن عدي (207 ـ 822) وأحمد بن خالد الذهبي (214=829) وعن الأول الذي يوصف بأنه "من أوثق الناس في ابن إسحاق"[10] روى ابن هشام السيرة، وهذّبها، ونقّحها، ودوّنها.

تثير المدة الفاصلة بين وفاة الرسول في بداية العقد الثاني من القرن الهجري الأول، ووفاة ابن إسحاق في منتصف القرن الثاني الهجري، إشكالاً كبيراً ليس في قضية الريادة الزمنية لرواة السيرة، فحسب، بل في تكوّن نص السيرة، وهو ما أفضى إلى اعتبار ابن إسحق المدوّن الأول لمرويات متفرّقة قبله، لم يثبت بعد تدوينها؛ ذلك أن "مواد السيرة وهيكلها كانت معروفة قبل زمن ابن إسحاق"[11] وهو ما يوجب البحث في تلك الفترة الغامضة من عمر السيرة النبوية. فلا يعرف على سبيل الدقة ماجرى لتلك المرويات خلال هذه المدة الطويلة، وكيف تشكّلت أطرها العامة، وكيف غزتها المرويات الإسرائيلية التي اجتثّ جزءا كبيرا منها ابن هشام في تنقيحه للنص، كما أشار في مقدمته للسيرة، ولكننا على دراية عامة بالتقلّبات التي تتعرض لها المرويات الشفوية، فالصوغ الجمعي لها يجعلها بؤرا لكثير من الإضافات والحذف، ولا يمكن أن تستقر ملامحها العامة قبل تدوينها. لم تكم السيرة النبوية وحدها النص الذي توارى عن الوصف الحقيقي لمدة تقرب من قرن ونصف، فكل المرويات السيرية اللاحقة لا يدّعي أحد أنه اطلع على تطوراتها الحقيقية، فالشفوية، وتحيزات المؤسسة الدينية، والذوق السائد، وحاجات التلقّي، تتدخل بصور عديدة في الدفع بالمرويات الشفوية للتغير المتواصل. وكبرى السير الشعبية لا يمكن بالضبط معرفة الحركة الملتوية لتاريخها النصي، وهو تاريخ شائق لو عرف لا يقل أهمية عن النصوص نفسها،

وهذا أمر يشمل الملاحم الكبرى في الآداب الإنسانية، وكثيرا من النصوص الدينية، والمرويات الأسطورية، والخرافية، والسيرية.

تختلف المصادر اختلافاً جذرياً في تحديد قضية الريادة الزمنية الخاصة برواة سيرة الرسول؛ ويعود ذلك إلى أن تلك المصادر المتأخرة نسبياً، استدعت مرحلة غامضة التكوّن سبقت عصرها كثيراً، ونظّمت لها تاريخاً كانت المشافهة وسيلتها الوحيدة، ولا نجد وصفاً لموضوع رواية السيرة إلا في مدونات الواقدي (206=821) وابن سعد (230=845) وعلى جهودهما، استقامت فيما بعد حول هذه القضية الأخبار التي أوردها اليعقوبي (283=898) والطبري (310=845) والمسعودي (346 ـ 956).

لم يثبت بعدُ وجود راوٍ للسيرة النبوية في زمن الرسول والخلفاء الراشدين، وبهذا ينتفي وجود شاهد أول محدّد على الوقائع التي اندرجت في متن السيرة، فيما بعد. ولكن الأمر المؤكد، أن الصحابة الملازمين للرسول، والإخباريين، والنسابين، كانوا المصدر الأول لرواية وقائع حياته، واستعادتها إثر وفاته، بوصفها وقائع اعتبارية لشخص أجرى تغييرا حاسما في حياة الجماعة الإسلامية، وعنهم أخذ الرواة الأُول الذين بدأوا بالظهور في النصف الثاني من القرن الأول، وتكاثر عددهم، بعد ذلك، حينما استدعى واقع الحال الاستفاضة بعملية تحويل البعد الخاص لشخصية الرسول من المستوى الشخصي إلى المستوى الرمزي، لأنه أصبح المرجعية التي يستند الجميع إليها لتنظيم علاقاتهم، وكانت تلك الحقبة بحاجة ماسة لمحور تتمركز حوله الشرعيات الدينية، والسياسية، والأخلاقية، والاجتماعية، والثقافية.

ما لبث أن أصبحت سيرة الرسول تلبي الحاجات الناشئة في مجتمع تتصارع فيه الشرعيات ليس بين المحدّثين، والمفسّرين، وأصحاب الفرق، والأشخاص الطامحين إلى أدوار سياسية ودينية، فقط، إنما بين نسقين ثقافيين مختلفين: نسق العصر الجاهلي الذي أُنتجت له صورة قاتمة في ظل فكرة القطيعة عن الماضي، وهي قطيعة فرضتها تفسيرات غير تاريخية للنص القرآني، وللرسالة المحمدية، ولشخصية الرسول نفسه، ونسق العصر الإسلامي الذي كان في طور التأسيس، طبقا لذلك التفسير، على أساس المغايرة الكلية عن العصر السابق. هذا الصراع بوجوهه المعلنة والمضمرة كان يبحث عن سند له، والسند الأكثر أهمية، بعد أن استقر كلام الله في المصحف، هو سيرة الرسول المعزّزة بسنّته ومغازية الكاملة، فالملامح العامة لمسار حياته تشكل رادعا كاملا للخارجين، وتنشّط القوة دائما في نفوس أولئك الذي يمثلون رمزيا مسار النبوّة في الحياة، وهم الصحابة الذين لازموا الرسول، واحتموا بقوته المتصاعدة بعد وفاته، حينما تحوّل إلى رمز استمدّ الجميع شرعية قوتهم منه في صراعاتهم، وطموحاتهم، وتصوراتهم، وأدوارهم.

ليس من شأننا، في سياق هذا التحليل النقدي، الإشارة إلى الكيفية التي تنازعت فيها القوى المتصارعة الميراثَ النبوي، في عصر الخلفاء الراشدين، والعصر الأموي، ومطلع العباسي، فذلك من شأن الدراسات التاريخية، ولكننا نؤكد أن الصراع كان يدور حول الكيفية التي يستأثر بها طرف ما بهذه الذخيرة الرمزية القابلة لتأويلات لا تنتهي من أجل تسويغ هدف، أو مطمح، أو دور، أو فكرة، أو حجّة. ولم يعرف التاريخ الإسلامي تنازعا مريرا، حول كل ذلك، كما عرف في القرن الأول؛ لأن معظم الفاعلين السياسيين، والاجتماعيين، والدينيين، كانوا يتنازعون فيما فيما بينهم حول الميراث النبوي لتعزيز تطلعاتهم، استنادا إلى تفسيرات مختلفة؛ ولهذا فمرويات السيرة كانت ناشطة في المساجد إلى جوار القراءة والحديث، يقوم بها القصّاص، ويوردها المحدثون والقرّاء أنفسهم، في بيئات ثقافية متعددة، في المدينة، وفي البصرة، وفي دمشق، وفي الكوفة، وسائر المدن الإسلامية الناشئة التي أصبحت مراكز ثقافية، تعنى بجمع المرويات القديمة، والأخبار، والألفاظ، والأشعار، والأمثال، وفي أجواء محمومة من النشاط الهادف إلى التأصيل الديني والثقافي تظهر الرغبة الضمنية في التضخيم، والتركيز على جانب وتكبيره، واختزال آخر وإهماله، بناء على درجة الاختلاف بين التيارات المصارعة مصالحها.

وفي ضوء هذا الجو العام لجمع المرويات، ثم تدوينها، تفتح الفرصة لكثير من التغييرات التي تعد إضافات للأصول الحقيقية، أو حذف منها، أو تكييف روايتها حسب مقتضيات التلقّي، ويمكن القول إن المرويات الخاصة بالسيرة النبوية تعرضت لتضخيم جوانب منها، وتخطّي أخرى عبر التلميح السريع، تبعا لحاجة استخدامها في هذا الصراع أو ذاك. ولم تكن رواية السيرة بريئة عن صراعات ذلك العصر، ولا توجد، على الإطلاق، رواية بريئة لأي من المرويات الشفوية في كل الثقافات والآداب، فتلك المرويات تقدم تمثيلا رمزيا للنفس وللآخر، وهي مرويات ليست شفافة ولا محايدة، إنما هي متورطة في صراعات العصر الذي ظهرت أو رويت فيه، وذلك أمر شمل المرويات الكبرى في الثقافة العربية ـ الإسلامية، ولم تنج السيرة النبوية من كل هذا، ففيها اختزال واضح للمشركين، وأصحاب الديانات الأخرى، وتكبير للمغازي، وهيمنة نزعة اعتبارية عامة تجعل الرسول المركز المحوري ليس للجماعة الإسلامية فقط إنما للبشر بصورة عامة، وهذا أمر مفهوم في كل السير التي تصور الشخصيات التي أجرت تغييرا كبيرا في حياة المجتمعات وتنبغي الإشارة إلى أن التضخيمات النصية في السيرة، دفعت بها أهواء الرواة، وكيفية استخدام تلك المرويات في المنازعات الدنيوية بعد وفاة الرسول.

انخرطت مرويات السيرة النبوية في دعم المنازعات البشرية، وتكاثر رواتها بمرور

الزمن، واتساع رقعة دار الإسلام، واتساع المنازعات، وكل ذلك يفهم بوصفه جزءا من الصراع حول امتلاك السلطات العليا، في دار الإسلام. يقول هورفتس "شرع الناس في الجيل التالي للصحابة، جيل التابعين، يجمعون روايات أقوال النبي وأفعاله التي كانت شائعة في عصرهم"[12]. وهذا التأكيد يهمل كثيرا الروافد الأولى للسيرة النبوية، لكنه يعزّز فكرتنا بخصوص تزايد الاهتمام بالسيرة، مع تعاظم الصراعات الدينية والدنيوية في المجتمع الإسلامي، فجيل التابعين أكثر تعلقا بمرويات السيرة لسببين: أولهما بُعدهم النسبي عن عصر الرسول، وحاجتهم لحضوره الرمزي بينهم عبر سيرته المروية، وثانيهما اتساع رقعة الخلافات في الوسط الإسلامي، ذلك الوسط الباحث عن دعامات مقدسة لتطلعاته الكثيرة، وفي مقدمة ذلك التنازعات السياسية، فيما كان الصحابة من قبل عاشوا بأنفسهم التجربة المحمدية مباشرة، ومازالت حرارتها حاضرة في أنفسهم، ومازلت شخصية الرسول جزءا حيا من ذكرياتهم القريبة، وفي ضوء الصفة التواصلية لشخصية الرسول، وقدرته على التفاعل مع الوسط الاجتماعي، لم يجد الصحابة حاجة ماسة لاستعادة صورته، فهم أعرف بتفاصيلها، فقد كانوا شهودا من الدرجة الأولى على رحلة التحول التي أحدثها، بخلاف التابعين الذين ارتسمت صورته في أذهانهم استنادا إلى المرويات التي راحت تنشط لإشباع هذه الحاجات المتزايدة، ولهذا راحت تزدهر المرويات بمرور الزمن.

إن تقرير أمر ريادة رواة السيرة النبوية مازال موضوعاً يشوبه الغموض، ولا سبيل ـ لعدم توافر معطيات دقيقة ـ إلاّ الترجيح، اعتماداً على درجة تواتر الأخبار في المصادر التي عنيت بموضوع السيرة، ويتنازع حق الريادة الزمنية في رواية السيرة، اثنان هما: عروة بن الزبير (23 ـ 94=643 ـ 712) وأبان بن عثمان (22 ـ 105=642 ـ 723). ويستأثر الأول باهتمام المصادر الأساسية[13] ولا يقرر ريادة الثاني سوى هورفتس[14]. أما المصادر التي تؤكد ريادة الزهري (124=742)[15] أو موسى بن عقبة (141=758)[16] أو ابن إسحاق[17] فهي تغفل الجذور الأولى للسيرة في القرن الأول. يمكن القول إن عروة بن الزبير وأبان بن عثمان، كانا رائدين في تهيئة مناخ مناسب لرواية مختلف الأخبار التي تضافرت فيما بعد لتكون على يد الطبقة اللاحقة مادة السيرة التي دونها ابن إسحاق لاحقاً، ويحسن هنا أن نصنع مسرداً بطبقات رواة السيرة النبوية اعتماداً على ما أورده هورفتس ومارسدن عّله يبرز موضوع الريادة، وتعاصر الرواة في القرنين الأول والثاني، وهو يبين أن رواة السيرة كانوا يؤلفون طبقات متتالية، يأخذ اللاحق عن السابق ما يتوافر لديه من أخبار تخص الرسول.

## مسرد طبقات رواة السيرة النبوية في القرن الأول ومنتصف القرن الثاني

1. طبقات السيرة النبوية حسب هورفتس

| الطبقة الأولى | الطبقة الثانية | الطبقة الثالثة | الطبقة الرابعة |
|---|---|---|---|
| أبان بن عثمان، عروة بن الزبير، شرحبيل بن سعد، وهب بن منبه | عبدالله بن أبي بكر بن حزم، عاصم بن عمرو، محمد بن شهاب الزهري، | موسى بن عقبة، معمر بن راشد، محمد بن إسحاق | نجيح بن عبد الرحمن السندي، الواقدي، ابن سعد |

2. طبقات السيرة النبوية حسب مارسدن

| الطبقة الأولى | الطبقة الثانية | الطبقة الثالثة |
|---|---|---|
| عروة بن الزبير، وهب بن منبه، أبان بن عثمان | عاصم بن عمرو، محمد بن شهاب الزهري، عبدالله بن أبي بكر بن حازم | موسى بن عقبة، محمد بن إسحاق، معمر بن راشد، نجيح بن عبد الرحمن السندي |

استأثر الزهري، وهو من أعلام الطبقة الثانية، بأهمية خاصة فإليه عزي الفضل في جمع المرويات المتناثرة عن حياة الرسول، وتأسيس الإطار السردي الشفوي للسيرة، وتعد مروياته الأصل الذي قامت عليه مدونات ابن إسحاق، وظلت تلك المدونات الأصل الذي بنيت عليه الجهود اللاحقة، ومع أن التقديم والتأخير في ترتيب الطبقة الأولى عند هورفتس ومارسدن لا يغير من أهمية وجود أهم راويين للسيرة في وقت مبكّر، وهما: عروة بن الزبير وأبان بن عثمان، فإن عدم الاتفاق على رواة الطبقة الأولى يكشف نوعا من الغموض في الحقبة الأولى لتكوّن مرويات السيرة النبوية، لكن الاتساق يظهر في الطبقتين اللاحقتين، وينهار في الطبقة الرابعة، التي لا يأتي مارسدن على ذكرها.

على أن هذه ليست الملاحظة الوحيدة على طبقات الرواة، إنما الملاحظة الجوهرية تتصل بعدم إمكانية قبول عدد محدود من الرواة، طوال قرن ونصف، في دار الإسلام التي كانت في تلك الحقبة تشكل مجالا جغرافيا واسعا يشمل معظم العالم القديم، هذا فضلا عن معاصرته للدولتين الأموية والعباسية، وأية نظرة إلى هذه الحفنة القليلة من الرواة، تكشف أن هؤلاء الرواة أنما هم عينة ممن احتفظت الثقافة الرسمية بأسمائهم، وتوارى عشرات، وربما مئات غيرهم، دون ذكر لجهودهم، ولا يعرف أحد الآن شيئا عن مروياتهم التي كانت تتدفّق

في عالم مترامي الأطراف، يمتد من الأندلس إلى حدود الصين. في ضوء هذا، فإن المرويات التي استقرت مدونة على يد ابن إسحاق، هي المدوّنة الرسمية المعترف بها، المدوّنة التي أمر العباسيون بتقييدها خطّيا لتدرس لبعض أولاد الخلفاء. تضافرت رغبة العباسيين، مع الطموحات الإخبارية الكبيرة عند ابن إسحاق، فظهرت النسخة التي تعد النسخة الأم، وهي التي اعتمدها ابن هشام.

يوصف ابن إسحاق عادة بأنه "صاحب السير"[18] و"رئيس أهل المغازي"[19]. وكان طبقا للذهبي "بحراً من بحور العلم"[20] و"عالماً في السير والمغازي"[21] وفيهما كما يقول السهيلي وابن خلكان "لاتجهل إمامته"[22]. وموقعه هذا هو الذي جعل الشافعي يقول "من أراد أن يتبحّر في المغازي، فهو عيال على ابن إسحاق"[23] فلا عجب أن تكون مدونته أساساً للسير التي خصّ بها الرسول، وأصلا دارت حوله شروح كثيرة[24]. ولكن من الصعب لأي تحليل نقدي فكري أن يهمل أثر العصر الذي عاش فيه ابن إسحاق، الأثر الثقافي والسياسي الذي ترك بصماته ليس في المرويات الشفوية فقط إنما في طريقة تدوينها، ولم يكن ابن إسحاق بمنأى عن تلك التأثيرات، فقد استدعى أحداثاً مضى نحو قرن ونصف على وقوعها، ومن المؤكد أن عصر التدوين الذي تزامن ظهوره مع تدوين ابن إسحاق لمرويات السيرة النبوية، ترك أثراً في الأحداث التي دوّنها، وأضفى عليها مفاهيم عصر التدوين لا عصر الوقائع المدوَّنة، فالوقائع التاريخية التي تروى شفاهاً يعاد إنتاجها ليس في ضوء عصرها فقط، بل في ضوء عصر تدوينها أيضاً، وتفترض الرواية الشفوية أن يضفي كل راو رؤيته للأحداث وموقفه منها.

أشار ابن هشام بوضوح إلى أخبار قد لحقت بالسيرة، وهي "أشياء بعضها يشنع الحديث به"[25] فضلاً عمّا ورد فيها من أشعار، لم يكن أحد من "أهل العلم بالشعر يعرفها"[26] فقام بحذف كثير مما وجده لحق بالسيرة، ولا يليق بشخص الرسول، بما فيه الجزء الذي خصصه ابن إسحاق لبدء الخليقة والمعاد، وهي مرويات سردية تخيلية ذات خلفيات يهودية ازدهرت في عصر ابن إسحاق، ودشّن بها ابن إسحاق السيرة النبوية، ويكشف موقف ابن هشام من تلك المرويات التي لم يتقبل أمر وجودها، أن ابن إسحاق لم يكن بمنأى عن إضفاء مناخ قصصي متصل بالمناخ الثقافي لعصره على السيرة النبوية، والحق فزعيم أهل السير كان على دراية بالمرويات الإخبارية في ذلك العصر، والعصور السابقة، وكان "اتصل في دراساته بكافة الأوساط من محدثين، وأهل كتاب، ورواة، وقصّاص، وأخذ عن الجميع"[27] وهو الأمر الذي جعل المحدِّثين يشككون في روايته الأحاديث، ويطعنون فيه لأنه لم يكن يلتزم بالسند، كما قرّره المحدثون[28] وبعضهم أخرجه من المحدّثين، الذين عدّوا، مدة طويلة، أنهم دون سواهم، أهل العلم، وأصحاب السلطة الروحية العليا، في المجتمع الإسلامي.

صيغ متن السيرة في كثير من أجزائه صياغة سردية وبأسلوب ذاتي أحياناً، وكان ابن إسحاق يتخلّى أحياناً عن الإسناد، ويتصرّف في ترتيب المرويات طبقاً لسياق الأحداث، فيهمل أحياناً أسماء الرواة، ويؤكد أنه يروي عمّن لا يتهم[29] أو يروي عما يتحدث به الناس[30] أو يسند خبراً واحداً إلى مجموعة من الرواة[31]. وجاء المتن الرئيس للسيرة الذي يصور غزوات الرسول بشكل وحدات شبه حكائية، كما أن هيكل السيرة بأجمعه يمثل وصفاً شاملاً ومفصلاً لشخصية ذات أهمية اعتبارية في التاريخ، ابتداء من ظهورها وانتهاء بوفاتها، مروراً بأهم الإنجازات التي قامت بها طوال حياتها، الأمر الذي يؤكد أن بنية السيرة النبوية كانت الموجّه السردي الأول لصياغة البنى السردية للسير الشعبية، فيما بعد.

### 3. الأشكال السردية للسير العربية.

رأينا كيف انبثقت السيرة النبوية من وسط المناخ السردي الشفوي في القرن الأول الهجري، ثم استقامت هيكلا في النصف الأول من القرن الثاني، فجذبت إليها كثيرا من المأثورات الإخبارية، والقصصية، وتجلّت فيها جهود الرواة، والمحدّثين، والإخباريين، وبالتداول تبلور شكلها العام، ولم يقتصر الأمر على شخصية الرسول، فكثير من الرجال حوله استأثروا بمكانة متميزة، وكثير منهم أسهم في تأسيس التحولات الكبرى في المجتمع الإسلامي، ولهذا ظهرت الحاجة إلى تدوين أخبارهم، والتعريف بهم وبسواهم من الشخصيات في العصرين الجاهلي والإسلامي، إلى ذلك فإن عملية جمع الموروث الشعري، والسردي، والإخباري، والديني، التي انطلقت بقوة في القرن الثاني. وسرعان ما أظهرت للوجود مدنا ثقافية كالبصرة والكوفة، وفيهما وفي غيرهما من المدن الأخرى نشط تداول المرويات وتدوينها، كما أن التفاعل الثقافي العارم في تلك المدن شجّع العمل في هذا المجال، فانطلق الرواة إلى الحجاز، واليمن، ونجد، وعمان، وشرق الجزيرة، وإلى مواطن القبائل العربية، ومواقع الأيام الجاهلية والإسلامية، لتقصّي أخبار الشعراء، وجمع اللغة، والحديث، والأشعار، والأمثال، ومرويات أيام العرب.

وفي تلك المدن التي قامت بتأصيل الثقافة العربية عُرفت العقود الضمنية الأولى بين الرواة الشفويين والمدوّنيين الأوائل، فظهرت أولى المصنفات الكبيرة مدونة، وبدأت تتبلور شروط الرواية، وشروط التدوين، وبرزت أهمية الإسناد بوصفه الطريقة الوحيدة في الثقافات الشفاهية للتحقّق من صدق الأخبار والمرويات، ومع أن تلك المصداقية المفترضة طعنت في مرات لا تحصى عند رواة الشعر، والحديث، والأخبار، كما هو معروف عند حماد الرواية، وخلف الأحمر، وابن الكلبي، لأسباب كثيرة، في مقدمتها الأسباب الدينية، والعرقية، والشخصية، فظهرت المنحولات والموضوعات، فإن رواة آخرين انتزعوا اعترافا عاما كالأصمعي، وأبي عمرو بن العلاء، وآخرين.

وسرعان ما ترسّخ الإسناد كوسيلة للتواصل بين ثقافة الحاضر وثقافة الماضي، فكان يمثل الإطار الذي يقوم بترتيب المرويات وتوثيقها، يضاف إلى كل ذلك أن الثقافات الشفاهية بخلاف الكتابية تدمج بين النصوص، والأخبار، وأصحابها، فالتلازم بين هذه العناصر ضروري، ومع أن بقايا ذلك ما زالت حاضرة في بعض الثقافات الحديثة، فإن التركيز على النصوص أخذ يستأثر بالاهتمام بمرور الزمن، أما في الثقافات الشفاهية فإن أخبار الشعراء، والكهّان، والخطباء، لا تقل أهمية عمّا ينسب إليهم من مرويات، وفي كثير من الحالات كانت أخبارهم تسبق مروياتهم، فظهرت الحاجة للتعريف بكل مَنْ تنسب إليه مرويات، وصار البصريون والكوفيون من الرواة يتنازعون في الطرق التي ينبغي اتباعها للتدقيق في الأخبار، والمرويات، والأشخاص، وانبثق النزاع بين المدرستين في تلك الحقبة التأسيسية التي جمع فيها الموروث القديم. صار البحث في سير الأشخاص لا يقل أهمية عن البحث في المرويات، وهذا قاد ظهور أولى الأشكال السردية للسير العربية، وهي التراجم، وبمرور الزمن توالت الأشكال الأخرى.

### 3. 1. التراجم

لا يخفى الباعث الديني وراء ظهور التراجم وطبقات الرجال في شتى حقول الأدب والمعرفة؛ ذلك أن العناية بالرجال كان يراد بها أولاً "خدمة الحديث النبوي بالحكم على رواته، ووزنهم بأدق الموازين"[32] ويضيف روزنتال الاهتمام المبكر بالفقه سبباً بقوله إن التراجم ظهرت من أجل "تدعيم علمي الحديث والفقه"[33] ولكن التراجم اتسع موضوعها ليشمل الشعراء، والنحاة، والقرّاء، والصحابة، والمفسرين، والحكماء، والأعيان، وأصحاب المذاهب. . . الخ. وهذا يكشف أن المؤثر الثقافي دفع بهذا الاهتمام إلى الظهور.

تمثل التراجم جزءاً كبيراً من الموروث الفكري والأدبي، يصعب حصره، امتد إلى جميع حقول النشاط الثقافي، وتنهض التراجم على قواعد محددة تهدف إلى التعريف الموجز بالمترجم له، اسماً وكنية ولقباً، تعقبها وقفة وجيزة على أخباره ونتاجه الأدبي أو العلمي ـ تناسب أهمية الشخص ـ وتتراوح هذه التراجم بين أسطر قليلة، كما يلمس في تراجم ابن أبي أصيبعة لابن وصيف الصابئ، وأبي عثمان سعيد بن غالب، وموسى بن سيار، وبين صفحات طويلة، تورد الأخبار المستفيضة، شأن ترجمته لابن سينا، وعلي بن رضوان، وعبد اللطيف البغدادي[34].

لكن الإيجاز هو السمة الغالبة والمميّزة لهذا الشكل من السير، وغالباً ما يبيّن المعنيون بالتراجم، الأهداف المحدّدة لما يقومون به، وخطة العمل التي يتبعونها في الترجمة، فابن قتيبة (276=883) يقول عن التراجم التي ضمنها كتابه "الشعر والشعراء" هذا الكتاب "ألّفته في الشعراء، أخبرت فيه عن الشعراء، وأزمانهم، وأقدارهم، وأحوالهم في أشعارهم، وقبائلهم،

وأسماء آبائهم، ومَن كان يعرف باللقب أو بالكنية منهم، وعمّا يستحسن من أخبار الرجل، ويستجاد من شعره"[35] ويحذو السلمى (410=1019) حذوه في التأكيد على أنه يهدف في كتابه "طبقات الصوفية" إلى الوقوف على طبقات الأولياء المتصوفة حسب عصرهم ذاكراً لكل منهم "من كلامه، وشمائله، وسيرته، ما يدل على طريقته، وحاله، وعمله"[36] وهو الأمر نفسه الذي يحرص ابن أبي أصيبعة (668=1269) على ذكره عندما يخصّص كتابه "عيون الأنباء في طبقات الأطباء" لـ "مراتب المتميزين من الأطباء القدماء والمحدثين، ومعرفة طبقاتهم على توالي أزمنتهم، وأوقاتهم" ويورد "نبذاً من أقوالهم، وحكاياتهم، ونوادرهم، ومحاوراتهم"[37] من أجل أن يستدل على علمهم ومكانتهم، وهو الأمر الذي كان تقيّد به قبله كثيرون، مثل ابن سعد (230=844) في كتاب "الطبقات الكبرى" وابن المعتز (296=908) في "طبقات الشعراء" ثم بعد ذلك ابن الأثير (630=1232) في "أُسْد الغابة في معرفة الصحابة" والذهبي (748=1347) في "طبقات القراء المشهورين" والسبكي (771=1369) في "طبقات الشافعية الكبرى" وعدد لا يمكن حصره من الكتب التي عدّها كثيرون جزءا من التواريخ[38].

تمنح وجهة نظر المؤلف الشخصية الترجمة طابعاً ذاتياً وأدبياً، وأسلوب التعبير هو الآخر يشحن التعريف أحياناً بسمات أدبية، كما يلمس، على سبيل المثال، في ترجمة السبكي لطبقات الشافعية[39]، ولكنه قد يكون أسلوباً يتصف بالإيجاز والدقة، شأن ترجمات ابن قتيبة، وابن أبي أصيبعة، والقفطي، والسيوطي. على أن البذور السيرية الأولى في التراجم لا تخفي تأرجحها بين التوثيق والتعبير، فالهدف التعريفي يحول في كثير من الأحيان دون الارتفاع بالمستوى التخيلي إلى درجته التمثيلية الأدبية، وفي جميع الأحوال تعتبر التراجم أدبا إستعاديا تجري فيه عملية بناء صورة للشخصية استنادا إلى سلسلة متضاربة أحيانا من المرويات، فارتسامها عند المتلقّي يتشكّل طبقا لوجهة النظر المؤلف، وطريقة ترتيب المرويات، ودرجة التحيّز، وهذه مكوّنات أدبية، ففي الأدب السيري ينحو التركيز إلى الكيفية التي تتمّ فيها عملية تركيب صورة الشخصية، أكثر من انصرافها إلى المواد المكوّنة للصورة نفسها.

### 3. 2. السير الموضوعية

نصطلح بـ "السير الموضوعية" على تلك التراجم المستفيضة التي تؤلف كتباً قائمة بذاتها، معروفة المؤلف، وتعنى بأعلام معروفين على نطاق واسع، وتفصّل في حياتهم، وأعمالهم وآثارهم، وتهتم بالموقع الاعتباري لهم على المستويات التاريخية، والفكرية، والأدبية، والسياسية، وتقدّمها بوصفها أنموذجاً يحتذى في عصرها، شأن: سيرة عمر بن الخطاب لابن الجوزي (597=1200) وسيرة صلاح الدين الأيوبي، لابن شداد (632=1234) وسيرة أحمد بن طولون للبلوي، وسيرة سنان راشد الدين لشهاب الدين أحمد بن إبراهيم المنيفي الملقب بأبي فراس (937=1530).

تحكم السير الموضوعية قواعد محددة يتبعها كتّابها وهي: الوقوف المفصل على شخصية صاحب السيرة، فابن شداد يورد في القسم الأول من سيرة صلاح الدين الأيوبي ذكر مولده، وأوصافة، وشمائله، وخِلاله، ويخصص القسم الثاني لبيان تقلبات أحواله، ووقائعه، وفتوحاته، ويؤكد على أن ما دعاه إلى كتابة سيرته، هو أنه كان "جامع كلمة الإيمان، وقامع عبدة الصلبان، ورافع علم العدل والإحسان" وهو "صلاح الدنيا والدين، سلطان الإسلام والمسلمين، منقذ بيت المقدس من أيدي المشركين"[40]. وينهج ابن الجوزي النهج ذاته، فيقرر أنه كتب سيرة عمر بن الخطاب "لأنه جمع من العلم والعمل ما أدهش العلماء العاملين، وقام من الجد في السياسية والعدل ما أعجز الولاة والزاهدين"[41]. ويؤكد البدر العيني أن الذي دعاه إلى تدوين سيرة الملك الظاهر "ططر" هو "سيرته الشريفة، وأحوال دولته المنيفة"[42] ويتمسك بالأسباب ذاتها أبو فراس والجوذري والبلوي[43].

وما يميز السير الموضوعية عن غيرها من أشكال السير العربية أنها تعنى بشخصية استأثرت باهتمام الناس، وأصبحت مآثرها معروفة، وشائعة، فتأتي السيرة الموضوعية لجمع كل ذلك في إطار واحد. وتقوم السيرة بوصف المركز الاعتباري الذي بلغته الشخصية، وتضفي عليه أوصافاً كثيرة هي نتاج المرويات الإخبارية حول تلك الشخصية، فابن الجوزي يورد نبوءة التوراة بظهور عمر بن الخطاب، وكيف أنه كان يصارع الشياطين، وتنعاه الجن وتبكيه حين وفاته. وتحتشد سيرة سنان راشد الدين بالكرامات والنبوءات. ويحاول كتّاب السير الموضوعية إضفاء سمات شبه خارقة على الشخصيات، لذلك فهي تمثل مرحلة من التعبير السردي تقع بين التراجم والسير الشعبية.

**3. 3. السيرة الذاتية.**

عرف الأدب العربي شكلاً آخر من أشكال السيرة، وهو "السيرة الذاتية" حيث يتكفّل أصحابها بكشف تكوّنهم الفكري، وتطورهم الروحي، والثقافي بشكل عام، وهو ما جعلها ترتبط بالفلاسفة، والعلماء، والفقهاء، والمؤرخين، وتشكل السير الذاتية بابا ضخما في الأدب العربي القديم، هو بأمس الحاجة إلى رصد وتصنيف وتحليل، ومعظم تلك السير متناثرة في مقدمات الكتب الكبرى لأصحابها، وبعضها ورد في كتب قائمة بذاتها.

تورد المصادر التاريخية سيرة مبكرة لسلمان الفارسي (36=656) يسندها الخطيب البغدادي إلى ابن عباس (68=687)[44]. وإذا صحت نسبة السيرة مدوّنةً تكون من أوائل المدونات في الثقافة العربية، وتكشف تلك السيرة المدهشة عن التحوّلات المستمرّة لشخصية سلمان الفارسي بين الثقافات والأديان والبلاد، فخلفياته الثقافية والعرقية الفارسية، وتنقلاته بين جغرافيا العقائد والثقافات وصولا إلى الإسلام، تكشف شخصيته المركّبة، وقد تقلّبت به الأحوال، فانتهى مسلما اختار الإسلام اختيارا فكريا مقصودا لأنه استجاب لتكوينه

الفكري، وتطابق مع تطلعاته الروحية. وإذا اعتبرنا هذا النص من النصوص المؤسّسة للسيرة الذاتية، أمكن القول بأنه استنّ شرعة السير الذاتية اللاحقة، وهي النأي عن المجال العاطفي والوجداني، والانصراف إلى التكوين الثقافي والديني، وهو ما سارت عليه السير الذاتية بعد ذلك. ويورد ابن سعد[45]، بعد ذلك، في كتابه "الطبقات الكبرى" سيرة للواقدي (206=821) الضليع بمرويات السيرة النبوية، ثم يتوالى ظهور السير الذاتية العربية، فتتزامن مع التطور الثقافي المتنوّع، وتزدهر بمرور الزمن.

لو نظرنا إلى السير الذاتية من وجهة نطر تاريخية نجد أنها، طبقا للسير الأولى التي ذكرناها لسلمان الفارسي والواقدي، ظهرت في محضن الثقافة العربية ـ الإسلامية، لكن هناك مَنْ يذهب إلى أن هذا الفن مستحدث عند العرب "قلّدوا فيه غيرهم من الأمم الأجنبية التي قرأوا آثارها، وخاصة اليونان"[46]. وهذا الرأي يعتمد على ما قال به جرونباوم من أن أول من ترجم لنفسه هو جالينوس، وأن العرب أخذوا عنه ذلك[47] كما أنهم عرفوا تعريب ابن المقفع لسيرة برزويه التي وردت في مقدمة كتاب "كلية ودمنه"[48] في النصف الأول من القرن الثاني، وشيئا فشيئاً، استأثر هذا الشكل من أشكال السيرة باهتمام المفكرين، والمؤرخين، ورجال الدين، فظهر عدد كبير من السير الذاتية للرازي، وابن الهيثم، وابن رضوان، وحنين بن إسحاق، والغزالي، وابن طفيل، وابن الجوزي، وابن خلدون، والغزّي، والمرادي، وابن حزم، والسيوطي، وابن حجر العسقلاني، والمحاسبي، والشعراني، وعشرات غيرهم.

كانت السير الذاتية قصيرة ومختزلة في أول أمرها، كما يلاحظ ذلك في سيرتي الفارسي، والواقدي، ثم راحت تتوسّع قرنا بعد قرن، ولكن الاختزال ظل سمة من سماتها العامة، كما نجد ذلك في السير الذاتية لابن عربي، وحاجي خليفة، والعماد الأصبهاني، واليماني، بيد أنّ مسارا آخر منها أخذ بالتوسّع، فورد في كتب كاملة، كسيرة الداعي هبة الله الشيرازي، وابن خلدون، والغزالي، وابن طفيل، والحيمي. ويقول روزنتال إن "النقطة الرئيسة في كل التراجم الذاتية العربية، هي في وصول الشخص إلى الإيمان بمذهب من المذاهب، أو دين من الأديان"[49].

وهذا التعميم يحيل على عناية كتّاب السير الذاتية بجانب التشكل العقائدي والفكري لهم، ولهذا فهم يغفلون الجانب الوجداني لشخصياتهم، ويحاولون التأكيد على الجانب الاعتباري لتكونهم الذاتي متّبعين الأساليب المباشرة في التعبير حيناً كابن سينا، والغزالي، وابن خلدون، والإيماء والرمز والتلميح حيناً آخر كابن طفيل. واستعمال الأسلوب المباشر في التعبير عن الذات يتجلّى في سير ابن سينا، والغزالي، وابن خلدون، ولكن بعض السير يتحاشى أسلوب السرد المباشر، وبه يستبدل الأسلوب غير المباشر، وهذه التنويعات

الأسلوبية في السرد، وحركات الإلتفات، وتبادل صيغ التعبير، وتعاقب الضمائر، عرفت في السير الذاتية. وليس الصيغة المباشرة وحدها هي التي تلفت الاهتمام، إنما الوصف المباشر للوقائع بصورة تقريرية. يظهر ذلك في سيرة ابن سينا (428=1037) التي أوردها ابن أبي أصيبعة، والقفطي[50]، ففيها الاختزال الجاف المباشر، والتحولات الذهنية الخاطفة بين المعارف والأفكار.

يقول الشيخ الرئيس "كان أبي رجلاً من أهل بلخ، وانتقل منها إلى بخارى في أيام نوح بن منصور، واشتغل بالتصرّف (=ربما يكون التصوف) وتولى العمل في أثناء أيامه بقرية يقال لها خرمثين من ضياع بخاري، وهي من أمهات القرى، وبقربها قرية يقال لها أفشنة، وتزوج أبي منها بوالدتي، وقطن بها وسكن، وولدتُ منها بها، ثم ولدت أخي، ثم انتقلنا إلى بخارى، وأحضرتُ معلم القرآن ومعلم الأدب، وأكملت العشر من العمر وقد أتيت على القرآن، وعلى كثير من الأدب، حتى كان يقضى منى العجب".

يصلح هذا المقطع دليلا على اختزالات ابن سينا، وتعجله غير المفسّر، وضرباته الأسلوبية التقريرية المباشرة، وهو صاحب المتون الكبيرة والمفصلة في الثقافة العربية ـ الإسلامية، ففيه، وفي عموم سيرته، التي تتألف من بضع صفحات، رصف صارم وكثيف وموجز لأحداث متصاعدة، يكتفي بذكر كل حدث في جملة واحدة، فيخنق التعبير الداخلي لتطور الشخصية، لكنه يجذب المتلقّي لمتابعة التحولات الفكرية عنده، ومن الواضح أن النص المحكم يلبّي شرط التعبير السردي، ويفي بالغرض الذي تريد السيرة الذاتية تحقيقه، لكن المتلقّي، وبخاصة الذي يعرف النشاط الفكري الشامل لابن سينا، وحياته العريضة، ورغبات الحياة المتدفقة في أوصاله إلى النهاية، يخذل من سيرته، التي تخطّت كل تلك الأحداث الكبيرة، ومرّت على القليل منها مرورا عابرا، فلم يستأثر من بينها سوى قدرته الخارقة على فك مغاليق الأفكار الفلسفية، وباستثناء الإشارات المتعجلة لأبويه، لا يضيء النص الجوانب الحميمة من شخصية صاحبه، فهو معني، شأن الآخرين بطرائق اكتسابه العلم، بما فيه من منطق، وفلسفة، وطب، يقدم كل ذلك بحياد كامل، وكأنه درس في كيفية تلقي المعرفة.

وحذا ابن خلدون (808=1405) حذو ابن سينا في التعبير عن تكونه الفكري، ولكن مشكلة أخرى تظهر في سيرته، فإذا كان الأول أوجز فأخلّ، فالثاني أطنب وأفاض، في أشياء كثيرة خارج مجال المحور المركزي لنص السيرة، وهو حياته الشخصية، إذ تدافعت مهاراته كمؤرخ تعليلي، ومفسّر للأحداث، ومولع بالتفاصيل، في تضاعيف السيرة التي تضخمت، وأُلحقت بكتابه الكبير في التاريخ، ثم انفصلت فيما بعد عنه، ومثال ابن سينا وابن خلدون يكشف أمرا على غاية من الأهمية، وهو غياب النسق المحكم والواضح لفن السيرة الذاتية،

فالأول كثّف كثيرا، والثاني أطال كثيرا، وهذا أمر مفهوم في الثقافات القديمة، فقواعد التأليف غير محكمة، ومختلف بشأنها، وحيث تكتب السيرة الذاتية لأغراض متصلة بالتكوّن الفكري، ورسم المسار العام للحياة، دون التوغل في التفاصيل الداخلية. ويحسن الاطلاع على الأسلوب الذي يقدّم به ابن خلدون نفسه.

يقول صاحب المقدمة "ولدت بتونس في غرة رمضان سنة اثنتين وثلاثين وسبعمائه، وربيت في حجر والدي رحمه الله إلى أن أيفعت، وقرأت القرآن العظيم... وبعد أن استظهرت القرآن الكريم قرأت عليه (=شيخه البطرني) القراءات السبع المشهورة إفراداً وجمعاً في عشرين ختمة... ودرست عليه كتاب التسهيل لابن مالك، ومختصر ابن الحاجب في الفقه، ولم أكملهما بالحفظ، وفي خلال ذلك تعلمت صناعة العربية على يد والدي وعلى أستاذي"[51]. ثم يورد أسماء شيوخه بالطريقة الشائعة في التوثيق القديم، ودراسته الحديث والفقه وتمكنه منهما، وهلاك والديه، ثم بداية انخراطه في العمل العام كمؤرخ ووسيط فعال، كاتصاله بالسلطان أبي عنان، ورحلته إلى الأندلس وبجاية، وعلاقته بابن الخطيب، ورحلته إلى مصر، وحجّه، ولقائه تيمورلنك، وفي كل ذلك تكتسح الرغبة الجامحة للمؤرخ خصوصية النص، فيتوارى المسار الفردي، ويتضاءل خلف الأحداث الجسام.

يُلحظ في سيرتي ابن سينا وابن خلدون، عناية صاحبيهما بمرحلة النشأة، والتكوّن المعرفي في جميع وجوهه، والوقوف على النتاج الفكري الذي خلفه كاتب السيرة، وذكر الأحداث التي لها علاقة بهذا الجانب دون غيره، والمؤكد أن السير الذاتية العربية التي تنحو هذا المنحنى تستدعي أحداث الطفولة على عجل؛ ذلك أن عنايتها الأساسية، كما أشرنا من قبل، تتجه ناحية الموقع الاعتباري علمياً ودينياً، الموقع الذي صار عليه صاحب السيرة زمن تدوينها، ولعل سيرة الغزالي تمثل أبرز نماذج السيرة الذاتية العربية التي يكون الانصراف فيها كاملاً إلى المرحلة الأخيرة من مراحل التكون الفكري، مرحلة الثبات على موقف عقائدي وفكري استخلصه كاتب السيرة، عبر مروره بتجارب عديدة أفضت به إلى الموقف الفكري الأخير.

يقول الغزالي (505=1111) "أحكي لك ما قاسيته في استخلاص الحق من بين أضراب الفِرَق، مع تباين المسالك والطرق، وما استجرأت عليه من الارتفاع عن حضيض التقليد إلى يفاع الاستبصار، وما استفدته أولاً من علم الكلام، وما اجتويته ثانياً من طرق أهل التعليم القاصرين لدرك الحق على تقليد الإمام، وما ازدريته ثالثاً من طرق التفلسف، وما ارتضيته آخراً من طريقة أهل التصوف[52]. واضح أن السيرة الذاتية لحجّة الإسلام ستتضمن وصفاً للمراحل الأربع التي شكلت تكونه الفكري، وهي: التكلّم، والتأويل، والتفلسف،

والتصوف. جرب الأول، وهو علم الكلام الذي يقوم على الحِجاج المنطقي واللاهوتي، فوجده "علماً وافياً بمقصوده، غير وافٍ بمقصودي" وجرب الثاني، وهو التأويل الذي ظهر لدى بعض الفرق والطوائف الدينية، وسبر ظاهر أتباعه وباطنهم "فرجع حاصلهم إلى استدراج العوام، وضعفاء العقول... فهذه حقيقة حالهم. فأخبرهم تقلهم (=تبغضهم) فلما خبرناهم نفضنا اليد عنهم أيضاً". وجرّب الثالث، وهو طريق الحقيقية العقلية القائمة على الأسباب والعلل والنتائج، فوجد أتباعه "على كثرة أصنافهم، يلزمهم وصمة الكفر والإلحاد".

وأخيرا بعد هذه الرحلة المفعمة بالتنوّعات المنهجية والفكرية، التي خاض غمارها مجرباً، وصل الغزالي مرحلة الحق واليقين، وهي عنده التصوّف، الذي يرى بأن أصحابه، هم "السالكون لطريق الله" و"سيرتهم أحسن السير، وطريقهم أصوب الطرق، وأخلاقهم أزكى الأخلاق، بل لو جمع عقل العقلاء، وحكمة الحكماء، وعلم الواقفين على أسرار الشرع من العلماء، ليغيروا شيئاً من سيرهم وأخلاقهم، ويبدلوه بما هو خير منه، لم يجدوا إليه سبيلاً، فإن جميع حركاتهم وسكناتهم، في ظاهرهم وباطنهم، مقتبسة من نور مشكاة النبوة، وليس وراء النبوة على وجه الأرض نور يستضاء به"[53].

مرّ أبو حامد الغزالي بتجارب روحية وعقلية كثيرة، وسيرته الخطيّة التي عرضها في "المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال"، وقد كتبها وهو في الخمسين من عمره، تشير من عنوانها الطويل المسجوع إلى طبيعة الإشكاليات الفكرية التي تتنازع هذه الشخصية التي تركت أثرا كبيرا في الفكر الإسلامي، وهي تكشف إلى جوار مؤلفاته الضخمة أنه كان يعدّ نفسه لوساطة بين علوم عصره، بين علم الكلام الذي استقام في القرن الخامس منهجا سجاليا خاليا من الحيوية التي بدأ بها في القرون الأولى، وبخاصة على أيدي المعتزلة، ومنهج التأويل الذي ازدهر في المشرق، وتشكّلت أقطابه قبل ظهور الغزالي، وسعى لتحرير العقل من المنهجية المدرسية للنقل والإسناد، ونهل من الموروث القديم بمنابعه الفارسية واليونانية التي كيفتها المدارس الأفلاطونية المحُدِثة، والتصورات الغنوصية الموغلة في القدم، وأخيرا الفلسفة بوصفها الوسيلة الأكثر طموحا في اخضاع الظواهر الطبيعية والروحية لمعطيات العقل وفرضياته. لكن كل هذه المداخل الكبرى لثقافة القرن الخامس ما احتوت الغزالي، وجدها ضيقة عليه، فيما يقول، فكان خلاصه في التصوف، وهي النهاية التي انتهى إليها سلفه المحاسبي في كتابه "الوصايا" الذي أفاد الغزالي منه إفادة كبيرة، وحذا حذوه في كثير من النتائج التي توصّل إليها.

ليس من اهتمامنا في هذا السياق مناقشة إمكانية انخراط الغزالي الحقيقي في كل من علم الكلام، والتأويل، والفلسفة، بصورة تمكنه من ممارسة التفكير المبدع في كل ذلك،

وإن استخدم شذرات من معطياتها في سجالاته اللاهوتية في أثناء الهجوم على الفلسفة وعلم الكلام، وفي استعداء الدولة على المؤوّلين الذين اتهمهم بالباطنية، وحرّض عليهم، ولكن الأمر الأكثر بروزا في سيرته، هو المنحى الاختزالي لمسارات الفكر الكبرى في عصره، فلا يظهر الفكر الأصيل برفض الآخر واقصائه إنما بالحوار والتفاعل، والاستراتيجيات الانتقاصية التي تتخلّل سيرة الغزالي تغمر النص من أوله إلى آخره بأمرين: الأول المساجلات التي تخرج عن اهتمام السيرة، والثاني الدعوة الملحة ذات الطابع التأكيدي للتصوف والإشراق الروحي، وهذان الأمران يتنازعان الجوهر الدلالي لسيرة الغزالي، ويجرّان المتلقّي للمشاركة في أحكام ذم وتقريظ مزدوجة في وقت يترقّب أن يلامس النص الجوهر المتوّهج لشخصية الغزالي، وعلى الرغم من هذا فالسيرة تحتشد بالالتفاتات الشائقة، وهي بمجملها تمتثل للمعايير الفضفاضة في التأليف القديم حيث الاستطراد، والرغبة بالتوسع، والمخاصمة، والردود والمساجلات.

وإذا كان الغزالي وصف مباشرة تجاربه الفكرية والروحية، مورداً الأدلة على ذلك، ومفنداً بالقرائن المراحل الثلاث الأولى من حياته الفكرية، ومعتنقاً التصوف في المرحلة الأخيرة، بوصفه أفضل خياراته العقائدية، لكون التصوف "أصوب الطرق" كما يقول، فإن ابن طفيل (581=1185) تجاوز الغزالي، في اختيار طريق التصوف ذاته، وصولاً إلى "حكمة الإشراق" وهي المرحلة الأكثر سموّا في التصوف الروحي والعقلي، التصوف القائم على النظر، والتدبّر، والاعتبار، ثم الكشف، والإشراق، وهو يستعين بأكثر أساليب التعبير غموضاً وإيماءً وتعمية، لتدوين سيرته الذاتية، مستعيراً حكاية رمزية تمثيلاً لخياره العقائدي، وبحثاً في فلسفة الإشراق عنده.

عدّ كتاب "حي بن يقظان" منذ القدم خطاباً في الفلسفة، وهو مملوء بالإيحاءات الفلسفية، ففي جنباته تتردّد كثير من تلك الأفكار، وقراءته بوصفه سيرة ذاتية لابن طفيل، توجب بحثاً خاصاً في دائرة الإشراق، حيث تتنفس هذه السيرة أنسام ذلك الإشراق، وهو ما يفرض الاستفاضة في هذا الجانب المهم من جوانب الثقافة العربية الإسلامية. ويلزمنا ونحن نشرع في الوقوف على ما نعدّه أهم السير الذاتية العربية، كشف الخلفيات المعرفية للنص، والمحاضن الثقافية التي انطلق منها، والاختيارات الرمزية للأشخاص الذين قاموا بتجسيد أفكار ابن طفيل في النص الذي ينهل من فلسفة الإشراق معظم تمثيلاته السردية.

يعرّف السهروردي (587=1119) الإشراق بأنه "شروق الأنوار على النفس بحيث تنقطع عن منازعة الوهم"[54]. وهو يقترن بالكشف الذي هو" ظهور الأنوار العقلية، ولمعانها، وفيضانها بالإشراقات على الأنفس عند تجردها"[55]. وتكون الحكمة الإشراقية، تبعا لذلك "حكمة إلهية، لأنها تنشد معرفة الله، والحقائق الربانية، وذلك بتعميق الحياة الداخلية،

حتى تستحيل النفس إلى مرآة، تنعكس عليها الحقائق ا لخالدة"[56]. ولا يكون ذلك ممكنا، حسب السهروردي، شيخ الإشراق، إلا بـ"الانسلاخ عن الدنيا" و"مشاهدة الأنوار الإلهية" والوصول إلى حال من الكشف "لا نهاية له "يتحوّل فيها العابد إلى "حكيم متأله" يفقد القدرة على جسده، لأن بدنه "يصير كقميص يخلعه تارة، ويلبسه تارة" ويخلص السهروردي إلى القول: إن الإنسان لا يعدّ من حكماء الإشراق "ما لم يطلع على الخميرة المقدسة، وما لم يخلع ويلبس، فإن شاء عرج إلى النور، وإن شاء ظهر في أية صورة أراد" ويعلل ذلك بالقول إن قدرة الإشراق "تحصل له بالنور الشارق عليه" ويمضي متسائلا "ألم ترَ أن الحديدة الحامية إذا أثرت فيها النار تتشبه بالنار، وتستضيء وتحرق؟ فالنفس من جوهر القدس إذا انفعلت بالنور، واكتست لباس الشروق، أثرت وفعلت، فتومئ فيحصل الشيء بإيمائها، وتتصور فيقع على حسب تصورها"[57].

عند هذه المرحلة يشخّص سؤال جوهري، وهو: ما السبيل الموصلة إلى حالة الكشف ثم الإشراق؟ يجيب السهروردي بوصفه رأس حكماء الإشراق عن ذلك، مخاطبا مريد تلك الحكمة" أنت إذا واظبت على التفكير في العالم القدسي، وصمت عن المطاعم ولذات الحواس إلا عند الحاجة، وصلّيت بالليالي، ولطّفت سرّك بتخيل أمور مناسبة للقدس، وناجيت الملأ الأعلى متلطفا متملقا، وقرأت الوحي الإلهي كثيرا، وطربت نفسك أحيانا تطريبا، وعبدت ربك تعظيما، ورهبت قواك ترهيبا، ربما تخطف عليك أنوار مثل البرق لذيذة، ويكثر فيتابع، وقد يسلبك عن مشاهدة الأجرام، ويكاد سنا برقه يذهب بالأبصار، وتحصل لك حالات مشاهدة، فلا تحتاج إلى السماع من غيرك"[58]. سيتبين لاحقا كيف أن حي بن يقظان تمثّل كل هذا، تمثلا روحيا عميقا، وطبقه تطبيقا كاملا، وهو في مغارته، فأفلح في بلوغ مرحلة الكشف والمشاهدة، عبر المعاينة والنظر أولا، والبحث والتقصي ثانيا، ثم التماهي في ذات الخالق أخيرا، لتسطع في داخله أنوار الإشراق، كما رسم السهروردي مظاهرها وتجلياتها. ولكن ما الكيفية التي تتم فيها عملية الاندماج القصوى بالذات الإلهية؟

تذهب فلسفة الإشراق إلى أن نشأة الكون حدثت على سبيل الانبثاق عن موجد يستعصي إدراكه بالقوى العقلية والحسية، فهو موجود وجودا مطلقا، وعنه توالت نزولا مكونات العالم، وكلما ازداد هبوط الكائنات صوب الطبيعة، ضمرت صفات الموجد الأول فيها، إلى أن تختفي تلك الصفات في أحط الأشياء كالمعادن والأحجار. وعلى نقيض ذلك، فكلما ارتفعت الموجودات في مراتبها صوب ذلك الموجد ازدادت خصائصه وصفاته فيها، فتسمو باقترابها إليه، وتماهيها فيه؛ لأنها تطرد عنها صفات الفساد والحدوث، وتكتسب سمة الديمومة، وهي في ذلك شأنها شأن النور الذي يزداد وهجا كلما اقترب إلى الشمس، ويزداد

عتمة كلما ابتعد عنها. ولما كان إدراك هذه الحقيقة لا يتم إلا للنفوس، كون غيرها يفتقر أصلا للإدراك والتفكر، وجب على النفس أن تحنّ إلى مصدرها، وتتفرغ لطلب اللذات العليا، لذات الاندماج في الموجد الأول، وذلك لا يتم، كما تذهب إلى ذلك حكمة الإشراق، إلا بالاختبار، فالبحث النظري، وأخيرا بالتأمل الباطني، إذ يتفتح الذهن، وتتسامى النفس، فتشرق عليها الحقائق الأزلية الثابتة، فتنال بذلك سعادتها العظمى المرجوة.

وسبيل ذلك، لدى الإشراقيين، هو التشبّه بالأجرام السماوية، والأفلاك، لتنظيم درجات التسامي، ابتداء من كرة القمر، وهي تقابل العقل العاشر، وصولا إلى زحل الذي يقابل العقل الرابع، ثم جرم الثوابت، فجرم السماء الأولى، وهما يقابلان العقل الثالث والثاني، وصولا إلى العقل الأول الذي يتعالى على جميع صفات الأفلاك والأجرام، وهو ينبثق عن الموجد المطلق، وبوصول النفس إليه تبلغ غاية سعادتها وكمالها[59]. هذا هو الإطار الفلسفي الافتراضي الذي يتحرّك الإشراق في داخله.

كان ابن سينا دشّن لفلسفة الإشراق، بالتمثيل الرمزي، في رسالته "حي بن يقظان" التي استلهمها ابن طفيل، وكانت موجها لرؤيته الكلية في سيرته، فليس الجامع بين النصين المشاركة في العنوان فقط، إنما الرؤية العميقة الموجهة للنصّين، والمنظومة المعرفية التي يحيلان عليها بالإشارة والإيماء والتلميح. وعلى الرغم من محاولة الشيخ الرئيس تضليل معاصريه بأنه كان من المشائين، إلا أنه أقر أخيرا في "منطق المشرقيين" بأنه يريد أن يضع "كتابا يحتوي على أمهات العلم الحق الذي استنبطه من نظر كثيرا، وفكر مليا، ولم يكن من وجوده الحدس بعيدا"، وكان حسب قوله يضنّ بهذا العلم إلا على "الذين يقومون منا مقام النفس"[60]. ثم خطا خطوة أخرى وأخيرة في مجال كشف رؤيته الإشراقية، فخصص لذلك كتابه "الإشارات والتنبيهات" الذي احتوى، كما يقول "أصولا وجملا من الحكمة" هي، كما يقرّر نصير الدين الطوسي (672=1255) من "أشرف ما ينسب إلى الحقيقة واليقين" وتتصل تلك الأصول والجمل بمعرفة أعيان الموجودات المترتبة، المبتدئة من موجدها ومبدئها، والعلم بأسباب الكائنات المتسلسلة المنتهية إلى غايتها ومنتهاها"[61].

تصف رسالة "حي بن يقظان" لابن سينا عروج العقل الفعال إلى الموجد المطلق الذي يتربع على العرش، ويظهر ذلك العقل بصورة شيخ" بهي أوغل في العمر، وأخنتْ عليه السنون، وهو في طراءة العز، ولم يهن منه عظم، ولا تضعضع له ركن، وما عليه من الشيب إلا رواء من يشيب"[62]. رحلة "حي بن يقظان" لابن سينا داخل النفس هي ذاتها رحلة "حي بن يقظان" لابن طفيل، كلاهما استعان بالرمز للتعبير عن رغبة الارتحال السامية للاتصال بالموجد المطلق، خاضا صعاب الكشف والإشراق معا. ظهرت إشارات قليلة من

قبل إلى إشراقية "حي بن يقظان "[63]، كما أشير إلى أن موقفه الرمزي إنما هو "صورة لابن طفيل عن نفسه منهجا وشخصا وموقفا"[64].

بيد أن الجابري لا يرى ذلك؛ فابن طفيل، كما يستنتج قدم "قراءة كاملة لفلسفة ابن سينا المشرقية، قراءة استهدفت الكشف عن أسرارها ومصادرها" إلا أنه ينفي اشراقيته لأنه "لم يكن ينطلق في تفكيره، ولا في إشكاليته من منطلق ابن سينا" . ودليل الجابري على ذلك "فشل حي بن يقظان في إقناع سلامان وجمهوره، بأن معتقداتهم الدينية هي مجرد مثالات، ورموز للحقيقة المباشرة التي اكتشفها بالعقل "ففشله يحيل على "فشل المدرسة الفلسفية في المشرق التي بلغت أوجها مع ابن سينا في محاولتها الرامية إلى دمج الدين في الفلسفة" . أما البديل الذي طرحه ابن طفيل وفلاسفة المغرب والأندلس، فهو "الفصل بين الدين والفلسفة"[65].

لا يستند الجابري في تقويل موقف ابن طفيل إلى معطيات تجعله ينفي إشراقية ابن طفيل، ذلك أن استنطاق النص، في مقدمته وخاتمته، وفي متنه، إنما يفضي إلى موقف مغاير تمام المغايرة. ويمكن التقاط ذلك مما انتهى الغزالي إليه في "المنقذ من الضلال" فقد أطّر ابن طفيل سيرته بإطار يظهر فيه سائل يطلب الحقيقة، وهذا الإطار إنما هو "إجراء منهجي "يمكّنه من إدارة حوار حول الرؤية الإشراقية التي يهدف إلى توصيلها إلى المتلقّي، الذي يتّحد بشخصية طالب الحقيقة المجهولة، فيبدأ الكتاب، وينتهي به، وسيتضح دور هذا السائل في تضاعيف الاستنطاق، وكيف أنه يوجّه قراءة النص وجهة إشراقية، تتفق ودائرة المعرفة التي تغذّي نص "حي بن يقظان" برؤيته، وتؤكد أنه سيرة ذاتية ـ فكرية، مقنّعة لابن طفيل.

قرر ابن طفيل اتصاله بحكمة الإشراق التي مثّلها قبله ابن سينا بالقول "إن من أراد الحق الذي لا جمجمة فيه، فعليه بطلبها والجد في اقتنائها"[66]. أما كيف يعبّر عن تمثّله تلك الحكمة، فيكشفه من خلال مخاطبته طالب الحقيقة الذي حرّك فيه خاطرا شريفا أفضى به إلى "مشاهدة حال لم أشهدها قبل، وانتهى بي إلى مبلغ هو الغرابة، بحيث لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان، لأنه من طور غير طورهما، وعالم غير عالمهما. غير أن تلك الحال، لما لها من البهجة والسرور، واللذة والحبور، لا يستطيع مَن وصل إليها، وانتهى إلى حد من حدودها، أن يكتم أمرها، أو يخفي سرها، بل يعتريه من الطرب والنشاط والمرح والانبساط، ما يحمله على البوح بها مجملة دون تفصيل"[67]. إن سؤالا غاية في الأهمية يجب أن يثار بعد قراءة تلك الفقرة، ويجب أن يظل البحث عن جواب له ماثلا في الذهن، وهو سؤال مركّب من مجموعة أسئلة: ما الحال الغريبة التي لم يشهدها ابن طفيل من قبل؟ ولمَ يعجز اللسان والبيان عن وصفها؟ ولمَ تثير البهجة والسرور واللذة والحبور؟ ولمَ تمتنع على الإخفاء؟ وأخيرا، ما الذي يجعل البوح بها أمرا متعذرا إلا على سبيل الإجمال لا التفصيل؟

التوسل بالسرد الرمزي مكّن ابن طفيل من تمويه دعوته إلا على مَن هم في مقام نفسه، كما حرّر وسائله التعبيرية في كشف ما لا يُكشف بالوصف والحجاج والتحليل. ولهذا، فإن حالة الذهول التي أبداها إنما تذكّر بخمرة الذهول التي كانت تنتاب كبار المتصوفة من أمثال الجنيد، والحلاج، وذي النون المصري، وابن عربي، وتذكّر بتعابير الشطح التي كانوا يشطحون بها. ولكن ابن طفيل يتعالى على اللجوء إلى عبارة خاطفة تضيء وجده؛ ذلك أن الشطح المباشر قد يفضي إلى الطعن في ذات الله، عندما يفلت زمام الشاطحين الذين منهم "من لم تحذقه العلوم" أو أنه "قال فيها بغير تحصيل"[68]، فالوسيلة ينبغي أن تعبّر عمّا هو كلي لا جزئي، ولا سبيل أكثر قدرة من "التمثيل الرمزي" للحالة الواعية وغير الواعية، وفيما كان المتصوفة يذهبون إلى أن "سبيل العارف عدم البحث عن هذا العلم (=التصوف) وعليه السلوك فيما يوصل إلى كشف الحقائق، ومتى كشف له عن شيء علمه"[69] وهو الأمر الذي كان أبو يزيد البسطامي (261=874) قد عبّر عنه بقوله "لا يزال العبد عارفا ما دام جاهلا، فإذا زال جهله، زالت معرفته"[70] فإن ابن طفيل وسائر الإشراقيين يقولون بضرورة النظر والبحث باعتبارهما مرحلة سابقة على الكشف والإشراق، وهو ما اصطلح عليه الغزالي بـ "العلم بكيفية تصقيل المرآة"[71].

ويوضح ابن طفيل جملة الأمر قائلا "استقام لنا الحق أولا بطريق البحث والنظر، ثم وجدنا منه الآن هذا الذوق اليسير بالمشاهدة" ويضيف "رأينا أنفسنا أهلا لوضع كلام يؤثر عنا" ثم يدعو سائله إلى مرافقته في رحلة الكشف الإشراقي، مخاطبا إياه "إنما نريد أن نحملك على المسالك التي تقدّم علينا سلوكنا، ونسبح بك في البحر الذي قد عبرناه أولا حتى يفضي بك إلى ما أفضى بنا إليه، فتشاهد من ذلك ما شاهدناه، وتتحقق ببصيرة نفسك كل ما تحققناه" ويختتم ذلك، كاشفا هدفه بوضوح لا لبس فيه، لمن يفكر داخل مقولات الإشراق، بالقول "أرجو أن أصل من السلوك بك على أقصر الطريق، وأمنها من الغوائل والآفات"[72].

الوسيلة لدخول الطريق التي تفضي إلى المشاهدة والكشف، إنما تكون باصطحاب السائل، عبر معادل رمزي قوامه الحكاية التي توازي تجربة "حي بن يقظان" فيها، تجربة ابن طفيل الفكرية. وما إن يفرغ ابن طفيل من إيراد حكاية حي بن يقظان وسلامان وأبسال، حتى يعود ثانية إلى السائل يحاوره مجددا، فيؤكد له أن ما كان من خبرهم "قد اشتمل على حظ من الكلام، لا يوجد في كتاب، ولا يسمع في معتاد الخطاب، وهو العلم المكنون الذي لا يقبله إلا أهل المعرفة بالله، ولا يجهله إلا أهل الغرة بالله"[73]. أيكون أهل المعرفة بالله غير أولئك العارفين بذاته، ممن بلغ بهم الكشف حدا تماهوا فيه، شأن حي بن يقظان؟ وأيكون أهل الغرة بالله، غير أولئك الذين اعتمدوا البرهان والجدل، بغية معرفة

حقيقة الموجد الأول؟وهل يكون" العلم المكنون"سوى الكشف السرّي الإشراقي الذي لا يسبره إلا العارفون بمدارجه ومسالكه الغامضة؟إن ابن طفيل لا يكتفي بكل ما ورد ذكره، إنما يمضي ملحا على تحقيق دعوته، متجاوزا صيغة الإفراد في الخطاب إلى صيغة الجمع، فيقول"رأينا أن نلمح إليهم بطرف من سر الأسرار لنجتذبهم إلى جانب التحقيق"ويسألهم أن يقبلوا اعتذاره لكونه يرى نفسه ملزما بقول ما يجب قوله، والخوض في هذا اللباب، وهتك أسرار هذا الحجاب، وما شفيعه، حسبما يذهب"إلا لأني تسنّمت شواهق يزل الطرف عن مرآها، وأردت تقريب الكلام فيها على وجه الترغيب والتشويق في دخول الطريق"[74].

إن نظرة متقصية إلى ما وقفنا عليه تكشف أمرين متلازمين، لا سبيل إلى الفصل بينهما، ظل ابن طفيل يؤكد تلازمهما: أولهما، الكشف عن رؤيته الإشراقية على سبيل التلميح وليس التصريح، وسنقف لاحقا على سبب ذلك. وثانيهما ـ وهو أمر غاية في الأهمية ـ انتداب نفسه للدعوة إلى تلك الرؤية، والحثّ على الاعتقاد بها، بوصفها سبيل النجاة"والحق الذي لا جمجمة فيه". والدليل الذي يكشف عن الأمرين المذكورين تأكيد ابن طفيل المتواصل على أن حالة الكشف عصيّة على الوصف، وأنه لا سبيل للعارف المنذهل برؤية الحق إلا التعبير عن انذهاله تمثيلا، وإلحاحه على السائل أن يسلك هذا الطريق، بعد أن يسّر له الأمر، ودشن له السبيل التي يراها ملائمة لأن تقوده إلى جوهر الحق، ولا أفضل من أن يجعله يتمثل الحال، بكل حواسه خلال تتبع مراحل الكشف خطوة خطوة، بكل ما ينطوي عليه من قدرة داخلية، بتأكيده على أن البراهين العقلية والمنطقية قد تفلح في تحقيق صدق موضوعها، ولكنها لا تنجح في كشف مضامينه، على نحو يجعل المتلقّي يعتقد بها.

تبدو مهمة ابن طفيل عسيرة، ولكنها ناجحة، فهو لا يهدف إلى عرض آفاق رؤيته الإشراقية فحسب، إنما يهدف أيضا إلى تمثيلها على نحو يجعل المريد منجذبا إليها وجدانيا وحسيا، وذلك بأن يصطحبه معه إلى غياهب ذلك العالم الداخلي. وإذا كان ابن سينا مهّد سبيل الكشف، تمثيلا، في رسالته"حي بن يقظان"فإن ابن طفيل أضفى شحنة أدبية عالية الشأن على حكايته الرمزية، وأحاطها بإطار هدف فيه إلى نشر الإشراق، وانتدب نفسه داعية لذلك، وبذا، فإنه فاق، فيما نظن، السهروردي"شيخ وقته في علم الحقيقة"[75] الذي استهواه الاستغراق في الرموز والطلاسم إلى درجة غمضت فيها مراميه، وأبهمت مقاصده، في"أصوات أجنحة جبرائيل"و"الغربة الغربية"إلا لصفوة الصفوة ممن اندرج في خضم ذلك العالم البكر المجهول. وقفنا على الصيغة التعليمية التي اعتمد عليها ابن طفيل، سواء في مخاطبة سائله، أو في اصطحابه إلى العالم الرمزي الذي شيّده ليكون فضاء يؤطّر منظومة الوقائع التي تكفّل"حي بن يقظان"القيام بها، وهي وقائع دالة على ضروب المجاهدة والحدس للارتقاء بالنفس إلى مصاف الموجد المطلق.

بيد أن ثمة سببين آخرين يدعمان التحليل والاستنطاق، ويسوغان لجوء ابن طفيل إلى استعارة الحكاية عوض الوصف المباشر لسيرته الفكرية، وهما سببان مترابطان، الأول: استحالة الوقوف على الإشراق بطرائق الوصف المجردة لكونه إحساسا وانخطافا بموضوعه. والثاني: الحظر الذي كان قائما على الإشراق في الأندلس، لارتباطه بالاتجاه الباطني المشرقي الذي كان يعبر عن نفسه بوساطة مواقف سياسية مناهضة للحكم في الأندلس في القرنين الخامس والسادس، بل قبل ذلك، كما تجلى في موقف السلطات من الجمعية المسرّية (=نسبة لابن مسرّة الباطني (319=931) التي "دخلت مع السلطة خلال بعض الفترات في صراع مكشوف، وحاربتها هذه الأخيرة بدون هوادة"[76].

أشار ابن طفيل كثيرا، في تضاعيف مقدمته وخاتمته للكتاب، إلى أن ما يعوزه للتعبير عن حالة المشاهدة هو "الألفاظ الجمهورية" ويقصد بها الألفاظ الواضحة المعبرة عن حالة الوجد والكشف، التي تعبر تمام التعبير عن حالة العارف عندما يبلغ أقصى مراحل عرفانه، ولا يتردد في الاعتراف، كما أوردنا من قبل، بأن الأمر من الغرابة "بحيث لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان" ولم يجد في "الاصطلاحات الخاصة، أسماء تدل على الشيء الذي يشاهد به ذلك النوع من المشاهدة"[77] وهو يوافق الشيخ الرئيس في أن ذلك لا يكون إلا ذوقا، وليس "على سبيل الإدراك النظري المستخرج بالمقاييس، وتقديم المقدمات، وإنتاج النتائج"[78] بل إنه يقرّر أن التعبير عن تلك الحال، بالألفاظ المعروفة، يفقدها حقيقتها، لأن "هذا مما لا يمكن إثباته على حقيقة أمره في كتاب، ومتى حاول أحد ذلك، وتكلّفه بالقول أو الكتب، استحالت حقيقته، وصار من قبيل القسم الآخر النظري؟لأنه إذا كسي الحروف والأصوات، وقرب من عالم الشهادة، لم يبق ما كان عليه بوجه ولا حال، واختلفت العبارات فيه اختلافا كثيرا"[79].

ويبلغ عند ابن طفيل الأمر حدا يجعله يوقف توالي متن حكاية حي بن يقظان، في اللحظة التي يكون فيها قد بدأ "يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص في مشاهدة الحق حتى تأتى له ذلك". في هذه اللحظة ـ الذروة، يتدخّل ابن طفيل ليخاطب السائل، قائلا له "أصغ الآن بسمع قلبك، وحدّق ببصيرة عقلك إلى ما أشير به إليك، لعلك أن تجد منه هديا يلقيك على جادة الطريق، وشَرْطي عليك ألا تطلب مني في هذا الوقت مزيد بيان بالمشافهة، على ما أودعه هذه الأوراق، فإن المجال ضيق، والتحكّم بالألفاظ على أمر ليس من شانه أن يلفظ به خطر"[80].

يتضح في النص الذي أوردناه مقدار ضيق ابن طفيل بالألفاظ العاجزة عن وصف حال حيٍّ وهو على مشارف بلوغ غايته، وهو أمر نادرا ما تشكّى منه الإشراقيون، بالصورة التي تشكّى فيها ابن طفيل منه، مع كل مهاراته الأسلوبية التي تجلّت في الكتاب. ألا يعبّر ذلك

عن إحساسه بقصور وسائل الخطاب عن استيعاب حال الوجد والمشاهدة والكشف التي كان حي بن يقظان ينزلق إليها بأحاسيسه جميعا؟ فإذا كان الأمر كذلك، فيما نحسب، فلنمض إذن مع ابن طفيل في التعبير عن ضيقه بالألفاظ التي تفتقر إلى قدرة توصيل ما يهدف إلى كشفه؟ ذلك أن "العالم الإلهي الذي لا يقال فيه كل أو بعض، ولا ينطق أمره بلفظ من الألفاظ المسموعة، إلا وتوهّم فيه شيء على خلاف الحقيقة، فلا يعرفه إلا من شاهده، ولا تثبت حقيقته إلا عند من حصل فيه"[81]. وسرعان ما أعلن ضيقه بالأمر كله فصرّح "ألم نقدّم إليك أن مجال العبارة هنا ضيق، وأن الألفاظ على كل حال توهم غير الحقيقة" ثم يبلّغ سائله بعدم وجود شيء يمكن أن يصفه له بعد هذه المرحلة، فالأمر يفوق الوصف، ويستعصي عليه "هذا القدر هو الذي أمكنني الآن أن أشير إليك به، فيما شاهده حي بن يقظان في ذلك المقام الكريم (=مقام الله) فلا تلتمس الزيادة عليه من جهة الألفاظ، إن ذلك كالمتعذر"[82].

هذا، بإيجاز، تفصيل السبب الأول الذي جعل ابن طفيل يلجأ إلى استعارة حكاية رمزية مموهة للتعبير عما كان يريد التعبير عن تطوره الفكري، التطور الفكري الذي كان الهدف الأول في كل السير الذاتية العربية، وهو يتصل مباشرة بعجز أدلة الوصف، وهي الألفاظ، عن كشف الأمر بصورته المطلوبة. أما تفصيل السبب الذي جعله يتكتّم على إشراقيته، ويوارب كثيرا فيه، فهو على غاية في الأهمية، ويلمح إليه إلماحا، ولا يصرّح به أبدا، لما قد يلحقه الاعتراف به من ضرر بليغ ؛ فالإشراق شيء خطير ونادر، بل هو "أعدم من الكبريت الأحمر" وذلك لقلة من ظفر به "لا سيما في هذا الصقع الذي نحن فيه (=الأندلس) لأن من الغرابة في حد لا يظفر باليسير منه إلا الفرد بعد الفرد، ومن ظفر بشيء منه لم يكلّم الناس به إلا رمزا، فإن الملة الحنيفية، والشريعة المحمدية، قد منعتاه من الخوض فيه، وحذرتاه عنه"[83].

وإذا أخذنا بالحسبان الموقع السياسي والاجتماعي والثقافي لابن طفيل الذي كان وزيرا معروفا في غرناطة، وكاتما للسرّ في بلاط الموحدين، وطبيبا لسلطانهم أبي يعقوب يوسف (580=1148) وكان علما، وفاعلا اجتماعيا في قلب المجتمع الأندلسي المؤمم بكليته من قبل المذهب المالكي الذي لم ينافسه مذهب آخر في تلك البلاد، وفي معظم شمال إفريقيا، والاعتقاد بغيره يعد مروقا، تبين لنا السبب الذي جعل ابن طفيل يضفي على رؤيته غطاء التكتّم والسرّ، والعلة وراء اتخاذ التلميح السريع وسيلة له، بدل التصريح الواضح. وتحتشد مقدمة الكتاب وخاتمته بالإشارات الواضحة التي تحيل على الخوف والحيرة والتردد والتحفّظ؛ فابن باجة (533=1139) كما يقول ابن طفيل منعه الطعن في سيرته، والقدح في شخصه، من أن يكشف إشراقيته. ولهذا، فهو يحترز في مخاطبة سائله كثيرا، وما إن يطمئن إليه، حتى يؤكد له على أن ما دفعه للبوح بما ينطوي عليه من رؤية "صحيح ولائك وذكاء

صفائك" . وعليه أن يحسن الظن به، وألا تتنازعه الشكوك والظنون، لما بينهما من "المودة والمؤالفة" فما يسفر عنه إن هو إلا من "العلم المكنون، ولم يحتمل أن يضن به عليه، ويشحّ به على من هم على شاكلته" فما كان أمامه سوى "إفشاء هذا السر، وهتك الحجاب" .

خلص بنا التحليل إلى أن ابن طفيل لجأ إلى التكتم لسببين، هما: قصور وسائل التعبير والخوف من كشف إشراقيته. ويقدّم متن النص كشفا رمزيا أكثر أهمية فيما نحن بصدده، أعني السلسلة المتتابعة من العمليات الاختبارية والحدسية التي يلجأ إليها حي بن يقظان بغية تحقيق هدفه. بدأ "حي" بحثه عن سر الحياة، حينما فوجئ بموت الظبية التي أرضعته، فكان سبب الموت سؤالا غامضا استفزّه للبحث في كنه الأمر، فأصبح العثور على سرّ الحياة هدفا من أهداف بحثه، ويغمره شوق عارم، حالما يضع يده على السرّ، ثم يعلل حنينه للظباء، حينما يعثر على مكان وجود الروح، أو النفس التي بوجودها في الجسد توجد الحياة في الكائنات، فيبدأ البحث في جواهر الأشياء أو نفوسها، مثل الحيوانات والنباتات، وتتبين له وحدتها واتساق كينونتها، ثم يقوده البحث إلى أنها مركبة من معنى الجسمية وما زاد عليها من صور.

ويستنتج، تبعا لذلك، أن كل جسم مكوّن من مادة وصورة، وبهذا يكون حلّ أسرار الموجودات الحية التي تحيط به، وهو بعد في الثامنة والعشرين من عمره. ثم يبدأ، بعد ذلك، ولعهُ بمعرفة أسرار الأجرام السماوية ويشغله أمر صانعها، فيزداد حنينا لمعرفة كل ما يتصل بذلك الصانع. وهنا، في هذه المرحلة من البحث، يبدأ قلبه يتعلّق بالعالم الأرفع، ويكون بلغ الخامسة والثلاثين، وتبدأ مرحلة ثالثة، يتطور فيها اهتمام "حي" لمعرفة ذات الله وعلمه، فتتضاعف أحاسيس الاشتياق إليه، وكلما انكشف له جانب ازداد انغمارا في سعادته، وانصرف تماما إلى تأملاته الذاتية المجردة، إلى أن يتحقّق من أن سعادته لا تكون إلا بدوام البحث عن واجب الوجود، فيبدأ يتشبه بالأجرام السماوية، ويدور حول نفسه إلى أن يفقد إحساسه بالوجود، مستعينا بوسائل الحدس كلها إلى أن يبلغ درجة مقبولة من التماثل بينه وبين ذات الله. ويفلح أخيرا في بلوغ مقصده، إذ يعتزل الحياة، ويختبيء في مغارة منعزلة، ولا يشغل إلا بإدامة علاقته مع الخالق، وذلك بوساطة ممارسات حدسية شاقة، سرعان ما يعتادها مع مرور الزمن، ويكون انذاك قد بلغ الخمسين من عمره.

يحقق "حي بن يقظان" حالة التماهي مع ذات الخالق بوساطة الوسائل البرهانية التجريبية أولا، ثم الحدسية الإشراقية ثانيا، دون أن يعرف لغة يسترشد بها، أو رسولا يدلّه على الحق، ويتمّ له كل ذلك قبل أن يقيض له اللقاء بـ "أبسال" الذي يخبره بحقيقة الرسالة الدينية، التي يجد أنها تتفق، تمام الاتفاق، مع ما كان اكتشفه بوسائله الخاصة دون معرفة لغة ولا دين، فلا يزيده ذلك إلا ثباتا على ما بلغ في مجاهدته وحدوسه. يورد ابن طفيل المحتوى

الذي أوجزناه، بوساطة عرض مباشر لتجارب هي على الطبيعة، ويكشف في أثناء ذلك عن تأملاته الذاتية بالتفصيل، فلا يلجأ إلى الإخبار عن شيء، بل يستعيض عن ذلك بالعرض والتمثيل، على نحو متدرج، إلى أن يبلغ الغاية القصوى: السعادة الغامرة.

إن مضاهاة دقيقة بين المفهوم الإشراقي للنفس وسعادتها من جهة، وكشوفات حي بن يقظان من جهة ثانية، وبين مفاهيم الحياة والكون والله كما قال بها الإشراقيون من جهة ثالثة، وما توصل إليه "حي" من جهة أخرى، تكشف درجة كاملة من التطابق بين المفاهيم المذكورة، فما قام به ابن طفيل وهو يضع قناع حي بن يقظان على وجهه، تمثيل سردي ـ رمزي لمنظومة مفاهيم الفلسفة الإشراقية. فإذا استحضرنا حماس ابن طفيل في دعوته السرية للإشراق، اتضح لنا مقدار التماثل بين رؤيته ورؤية قرينه حي بن يقظان، مما يؤكد أن الأخير كان قناعا موّه ابن طفيل بوساطته على تجربته الفكرية، ورؤيته الإشراقية العميقة والأصيلة.

إضفاء الطابع السرّي على الأفكار والاعتقادات الخاصة لم يكن مقتصرا على ابن طفيل، ولا على الإشراقيين، إنما كان شائعا في كثير من الأوساط، فتبنته بعض الفرق الدينية، والكلامية، ولجأ إليه كثير من المفكرين والمتصوّفة، وكل ذلك اندرج في مجال "المضنون به على غير أهله". كان الطبع السري لبعض الاعتقادات والمعارف والعلوم سببه الخوف من التنكيل الذي تعرّضت له نخبة من المشتغلين فيها، الحلاج قتل، ومزّق جسده، وأحرقت رفاته، ونثرت في مياه دجلة، والسهروردي القتيل دفع حياته ثمنا لتصوراته الإشراقية، ومن ينج من التقتيل، كان يوصم، إلى الأبد، بتهم المروق والزندقة؛ فالثقافات التقليدية منغلقة على نسق من التفكير والاعتقاد، وما زالت بعيدة عن تقبل فكرة الاختلاف. والإشراق بكامله يقع ضمن التأويل الذاتي ـ العقلي للفكر الديني الباحث عن الحقيقة، وهو يختلف عن عموم المؤمنين بظاهر الشريعة، فلا غرابة أن يتكتّم أصحابه عليه خشية سوء الفهم، وسوء التفسير، وسوء المصير، وهو الأمر الذي كان ابن طفيل حذرا منه، فكنّى عن أفكاره وتصوراته الفكرية بالطريقة الرمزية التي ظهرت في كتابه "حي بن يقظان" الكتاب الذي امتثل، في نهاية المطاف، للهدف المراد تحقيقه من السيرة الذاتية، وهو وصف تطور المسار الفكري والروحي لمفكر، أو فيلسوف، أو رجل دين.

ننتهي إلى أن السير الذاتية العربية، بأساليبها المتنوعة، تُعنى بطرق مباشرة أو غير مباشرة، برحلة التكوّن الفكري والعقائدي، الأمر الذي جعل المؤلف هو المركز الذي يضفي أهمية على ما حوله، فكل شيء، لا يكتسب أهمية، إلاّ عبر منظوره الذاتي، ورؤيته تكتسب أهميتها الخاصة، في تحديد مسيرة التطور الفكري له، أما العناية بالجوانب الوجدانية والعاطفية، فلم يلتفت إليها كتاب السير الذاتية، وهو ما يؤكد أن البواعث الكامنة وراء كتابة السير هي الرغبة المتأخرة في تقديم سيرة اعتبارية لا شخصية دقيقة، تعنى بوصف رحلة

البحث عن الحقيقة، في بنية ثقافية يزداد فيها الصراع بين الخيارات العقائدية، والفكرية، والاجتماعية.

### 3. 4. السير الشعبية.

في الوقت الذي اقتصرت فيه التراجم، والسير الموضوعية، والسير الذاتية، على النخب المنخرطة في المجالات الفكرية، والدينية، والسياسية، فإن السير الشعبية اتجهت إلى استثمار الصور المتخيلة للأبطال العظام في التاريخ العربي ـ الإسلامي، فمخيال العامة، مدفوع بفكرة نقض التراتب الذي تفرضه آداب الخاصة، فجموح التخيلات، وانفتاح الرغبات على الأدوار البطولية المتخيلة لا يوافق الانضباط المدرسي لأدب الخاصة، ولا سلوكهم، ولا علاقاتهم؛ فالمهمّشون يستعيدون أدوارهم عبر تضخيم التخيلات، وانتخاب الرموز العامة، وشحنها برغباتهم، وإخراجها من مجالها الخاص والدفع بها إلى المجال العام، وهو الأمر الذي يفسّر الكيفية التي جرت فيها عملية اختيار الأبطال الكبار للقيام بأعمال جليلة.

تنتمي "السير الشعبية" إلى مرويات العامة، وهذا الانتماء هو الذي جعلها تتشكّل في منأى عن الثقافة المتعالية التي تعنى إجمالاً، بأخبار الخاصة وشؤونها، وذلك أفضى إلى عدم العناية بهذه المرويات، تدويناً ووصفاً، فالتواريخ الأدبية الرسمية تنتقص العامة وآدابها، وتراها نفثات مشوشة لأغلبية جاهلة. وقد أكد ستيتكيفيتش أنها عانت من إدانة عقائدية لغوية مبكرة، ترجمت إلى إدانة أيديولوجية من لدن المؤسسة المتزمتة في كتابة تاريخ الأدب العربي الكلاسيكي، فلأسباب تتصل بالشفرة الثقافية جرى اعتبارها نصوصا غير أدبية، فقد اختارت هذه المؤسسة، وهي بناء تاريخي عربي خالص، أن تستبعد عن همومها النقدية المشرّعة، جميع المظاهر الأدبية "الشعبية"، أي ذلك النوع من النصوص الذي لا يندرج في شفرة الأنواع الشكلية عند العرب، ولا يخضع للبناء الأيديولوجي، للغة الأدبية[84].

إن تغييب مرويات العامة والسكوت عنها، يرجع إلى موقع العامة في الثقافة العربية الإسلامية، وأدى ذلك إلى جهل شبه تام بالأصول الأولى للمرويات الشفوية السيرية، فضلاً عن الجهل بمراحل تكوّنها، وأسباب ظهورها، وتواجه الباحث في هذه المرويات مهمتان أساسيتان هما: تشكّل السير الشعبية، وإنشادها.

### 3. 4. 1 تشكّل السير الشعبية.

لم تشر المصادر العربية الأدبية والتاريخية إلى السير الشعبية إلا إشارات مقتضبة في سياق ذمها، وبذلك فالغموض يحيط بالأشكال الأولى لها، فضلاً عن الأسباب الكامنة وراء ظهورها؛ ذلك أن التدوين المتأخر الذي قام به بعض منشدي هذه السير، لا يقدم إلاّ صورة أولئك المنشدين، على أنه من المؤكد أن جذورها المتداولة شفويا ترجع إلى زمن أقدم بكثير من زمن تدوينها، ولا يمكن حصر أسباب ظهور هذا الشكل السردي، إلاّ على سبيل تأويل

متونها الضخمة، كونها تستدعي أشهر فرسان العرب ليكونوا أبطالاً لعصور غير عصورهم، وهو ما جعل بعض الباحثين، يعللون ظهورها، بأنه نوع من استحضار الماضي المجيد، لمواجهة عصر، انحسر فيه الدور العربي ـ الإسلامي، وأوردوا أسباباً أخرى تهدف جميعاً إلى تعليل دوافع ظهور هذا النوع المتميز من أنواع السرد العربي القديم.

يرجع آندريه ميكال، المستشرق الدؤوب، والمتبحّر بالجغرافيا البشرية لدار الإسلام، ظهور السير الشعبية إلى "تعلّق الجماعة الإسلامية بذكرياتها"[85]. والتعلّق هو الحنين الهوَسي بمجد غابر مثله الفرسان الأوائل كعنترة بن شدّاد، وسيف بن ذي يزن، وأبي زيد الهلالي، وغيرهم، ثم الحنين المشفوع بالألم والحسرة على حقبة القوة التي عرفتها الجماعة الإسلامية، في عصور ازدهار الفتوحات، وبانحسار فكرة البطولة الحقيقية، وبداية انهيار دار الإسلام، اختل التوازن النفسي في أذهان المسلمين الذين مازالت الذكريات المروية طرية في أوساطهم، وبحثا عن توازن جديد، يختلق المخيال بطولات وهمية تسند إلى أبطال يستدعون من بطون التاريخ، فتُعقد لهم بإجماع الأدوار الغائبة في الواقع، لتنتقل إلى التخيل.

والحال فالمجتمعات المقهورة تتوغل في قارة التخيلات الغامضة لكي تستعيد مجدا غابرا، فتلك المجتمعات، عبر المرويات السردية الكبرى، تقوم بتأكيد هويتها ورغباتها، فتضخم روايتها المتخيلة بالسرد، وتعتصم بحبكة تنعقد حولها الأحداث البطولية، ولا يخفى أن المهام التي يقوم بها معظم أبطال السير الشعبية، تتمركز حول فتح العالم، وتوسيع دار الإسلام، أو التدشين لظهور الرسالة الإسلامية، مع أن كثيرا من أولئك الأبطال عاشوا قبل الإسلام، وماتوا، كما يقال، ميتة جاهلية، لكن هذه الحقيقية الجزئية لا تبطل رغبة العامة المنكفئة على نفسها في إضفاء الأدوار البطولية الكبرى لهم. الأدوار التي تهدف، بمجملها، إلى محاربة الأخطار القادمة من دار الحرب، أي من ذلك العالم الواقع خارج دار الإسلام، والذي كان يعرف بدار الكفر، طوال القرون الوسطى، فأبطال السير الشعبية يوفرون حماية رمزية متخيلة لمجموعات ضخمة من المسلمين الذين صار حاضرهم يتهدّد ماضيهم بقوة، فارتموا بصورة كاملة في ذلك الماضي، يستعيدونه، ويبعثون أبطاله، ويرسمون لأفكاره طابع الخلود، ففكرة التأصيل التخيلية تنبثق من الإحساس بهشاشة الحاضر، والسير الشعبية تحقّق هذا التوازن الداخلي لتخطّي هذه الإخفاقات الجوانية، وتستجيب لتوهمات القوّة الزائفة، ولهذا ازدهرت في الحقب المعتمة من التاريخ العربي ـ الإسلامي، وتمدّدت دلالاتها للوفاء بحاجات التلقّي التعويضية، فأبطالها يحيلون على أولئك الرجال العظام الذين عرفهم التاريخ العربي، وبخاصة الجاهلي، وقد أوكلت لهم مهمات جديدة، فانخرطوا في الدفاع عن عقيدة جديدة، في عصور غير عصورهم.

ولا يختلف عبد الحميد يونس كثيرا عن آندريه ميكال، حينما يعزو ظهور السير الشعبية إلى اهتزاز "الوجدان العربي" بسبب الحروب الصليبية، مما دفعه إلى "أن يعتصم بعصر البطولة"[86] الذي مثله أبطال لهم شأن في قلب ذلك الوجدان. وإذا كان ميكال ويونس، يذهبان إلى أنّ ظهور السير الشعبية سببه عوامل نفسية وحضارية، استجدت نتيجة التحديات التي واجهها العرب والمسلمون، فإن بعض الباحثين الآخرين، يرون أن ظهورها يعود إلى أسباب أدبية، ففاروق خورشيد يرجع ذلك إلى حاجة العرب لشكل إسلامي للتعبير الأدبي يبعدهم عن الارتباط بالأشكال الأدبية المنحدرة من الأسطورة الوثنية القديمة[87] فيما يرى عادل البياتي أنها تطوير للبذور الأولى التي أو جدتها أيام العرب، وما احتوته من أخبار كثيرة[88] أما أحمد زكي فيرى أن هذه المرويات تخلّقت في خط موازٍ للمغازي، واستقطب كل ما رفضه المؤرخون واللغويون من الأيام الأصل، ومن تواريخ الأنساب، وأسفار التكوين[89] فضلاً عمّا ترسّب في الذاكرة من كتب الأوائل، ونوادر الرحالة والجغرافيين المتقدمين.

يصعب تقرير صحة أي من هذه الآراء، فكل منها يمكن أن يكون سبباً وراء ظهور السير الشعبية، وجميعها يمكن أن تكون كذلك، لكن آراء تقتصر على استدعاء ثقافة الماضي على سبيل التأويل، لا الاستقراء الفني الذي يهتم بتحليل البنى السردية لها، ضمن شروط النوع السردي الذي يوجهها، تظل بحاجة إلى نوع من الدرس والتحليل، للتثبت من أمر ظهور تلك المرويات السردية. والحقيقة فجمع المرويات في عصر التدوين وفّر مادة أدبية ضخمة جرى تداولها في الحواضر الإسلامية، كما أن الرواية الشفوية لمأثورات الماضي نشطت وازدهرت، فتراكمت مرويات غزيرة، شكلت بمرور الوقت رأس المال الرمزي لمجتمعات تناقصت فيها شروط الحياة الطبيعية، وتراجعت أدوارها، وانحسرت تطلعاتها الكبرى، وراح المجال الذي تحتمي به من قبل يتفتّت، فدار الإسلام في تراجع، والقوى الكافرة (طبقا للتعريف الديني السائد آنذاك للمغايرين عقائديا) تغزو تلك الدار الهشّة، وتمزّقها، وتقتطع أجزاء كثيرة منها، فيما يتناحر أبناؤها، طمعا في مكاسب دنيوية عابرة، وبسبب هذا يقوم العامة بتضخيم أنساق القيم الموروثة، ويغذّون حاضرهم بمزيج متداخل من الرغبات والتخيلات والآمال، كمكافئ نفسي لحالة الانهيار التي يحسون بها على نحو فطري وغير معلّل؛ فتتعالى في أوساطهم المقاومة الرمزية تنعشها بطولات حبيسة المرويات السردية. تظهر تلك المرويات لتلبي الحاجة الكامنة في وسط يتمركز مخياله حول العقيدة والعرق، وهذا يفسر سبب اقتصار السير الشعبية على أبطال عرب، وعلى أدوار دينية يقومون بها، وحينما يتعارض ذلك، يتم اختلاق انتساب عربي، مهما كان الأمر، كما ظهر في

حالة "الظاهر بيبرس" وحينما يكون البطل جاهليا، كما هو الأمر في حالة سيف بن ذي يزن وعنترة، فهما يدشنان لظهور الإسلام، ويعمران لأكثر من ألف سنة، ويكرسان حياتهما للدفاع عن الإسلام، ويكتسحان "دار الكفر" في كل مكان على رؤوس جيوش جرّارة لا تعرف الهزيمة.

وكما أختلف بشأن أسباب ظهور السير، اختلف أيضاً في أزمان ظهورها، ويستمد الباحثون المعنيون بهذه المرويات آراءهم إما من الأحداث التاريخية التى تحيل عليها تلك المرويات، أو من الإشارات العابرة التي تتضمنها المصادر الأدبية أو التاريخية، وكلا المصدرين لايقدّمان أدلة كافية تؤكد شيئاً أساسياً في هذا الموضوع، ذلك أن إشارات المصادر التاريخية أو الأدبية، لا تعنى بهذا الموضوع، كون المرويات الشعبية من الآداب المنحطّة التي لا تتوفّر فيها الشروط التي تجعل منها أدبا، كما قرّ الأمر في تلك المصادر، أما اعتماد الأحداث التاريخية التي توردها تلك المرويات، بوصفها أدلة على أزمنة تشكلها، فأمر يشوبه عدم الدقة والشك؛ لأن تلك الآراء تتعامل معها بوصفها تاريخاً، وليس بنى رمزية سردية متحولة، تتضاعف أحداثها بمرور الزمن، فتقويل المرويات، يخرجها من إطار جنسها الأدبي ويدخلها في حقل غريب عنها هو التاريخ.

صحيح أن الأحداث التاريخية قد تكون دليلاً على أن مروياً ما قد ظهر بعد الواقعة التاريخية التي يشير إليها، كما في سيرة "الظاهر بيبرس" التي تورد وصفاً لثورة عرابي في عام1882في مصر، الأمر الذي يؤكد على أن هذا الجزء من السيرة ـ في أقل احتمال ـ لابد أن يكون قد ظهر بعد تلك الأحداث، لكن استقراء شاملا للسير الشعبية العربية، يرجح أنها ليست من التاريخ بشيء[90] بالمعنى الذي يحملهُ هذا المفهوم. وما يمكن تقريره هنا، أن تلك الآراء، كانت تهدف إلى تأصيل المرويات السيرية في التاريخ لا البحث في ماهيتها، ويفترض البحث في مرويات ذات أصول غامضة، القول إن صورها الشفوية كانت تتغير، تبعاً لتغير عصور رواتها، ومن المؤكد أن التداول الشفوي كان يحذف منها، ويضفي عليها كثيراً من الوقائع، وتلك صفة ترافق المرويات الشفوية عامة. وعلى الرغم من ذلك فإن المسرد الآتي الخاص بما أثير حول عصر ظهور السير الشعبية العربية، يكشف تعددا في وجهات النظر، في هذه القضية، ويستحسن الإطلاع على كل ذلك.

## مسرد تاليف وظهور السير الشعبية العربية

| السيرة | زمن التأليف | صاحب الرأي |
|---|---|---|
| الأميرة ذات الهمّة | ترجح الآراء ظهورها في القرن التاسع الميلادي | نبيلة إبراهيم، سيرة الأميرة ص59 وتستند في رأيها إلى ما ورد في السيرة 22: 68 من أنها كانت تروى للخليفة العباسي الواثق (227 ـ 233=841 ـ 847) |
| عنترة بن شداد | تتعدد الآراء في ذلك ويحصر تأليفها بين القرنين العاشر والقرن الثاني عشر الميلاديين | الزيات، تاريخ الأدب العربي ص392، ومحمود دهني، سيرة عنترة ص155و171و280، وسليمان موسى، الأدب القصصي عند العرب، ص105 وفؤاد حسنين، قصصنا الشعبي ص77، وجميعهم يستندون إلى إشارة أوردها لويس شيخو في كتابه شعراء النصرانية2: 882 من أن الشيخ يوسف بن إسماعيل أُمر بتدوينها، وشغل العامة بها لصرفهم عن ريبة وقعت في قصر العزيز الفاطمي (344 ـ 386=955 ـ 996) لكن أندريه ميكال، الأدب العربي ص 85، وعبد الحميد يونس، دفاع عن الفلكلور ص163 يقولان إنها ظهرت في القرن 12م لورود إشارة صريحة عند ابن أبي أصيبعة تؤكد أن طبيبا عراقيا يدعى ابن الصائغ، كان "يكتب أحاديث عنترة العبسي، وصار مشهورا بنسبته إليها" عيون الأنباء 2: 314 |
| السيرة الهلالية | بين القرنين الحادي عشر والرابع عشر الميلاديين | عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي ص133 ودفاع عن الفلكلور ص179ويستند برأيه إلى ما ذهب إليه ابن خلدون من أن للهلاليين حكاية غريبة عن رحيلهم إلى المغرب، تروى "خلفا عن سلف، وجيلا عن جيل، ويكاد القادح فيها، والمستريب في أمرها، أن يرمى عندهم بالجنون والخلل المفرط، لتواترها بينهم" كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر 6: 40 |

| السيرة | زمن التأليف | صاحب الرأي |
|---|---|---|
| سيف بن ذي يزن | بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين | ثريا منقوش، سيف بن ذي يزن بين الحقيقة والأسطورة ص90، وعبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية ص91 وفؤاد حسنين، قصصنا الشعبي ص 59 ويستند هذا الرأي إلى أن السيرة تورد أخبار ملك الحبشة سيف أرعد (1334 ـ 1372) بوصفه أحد أبطال السيرة من خصوم سيف بن ذي يزن |
| الظاهر بيبرس | القرن التاسع عشر الميلادي | بدلالة كون السيرة تورد أحداثا وقعت في نهاية القرن التاسع عشر مثل ثورة عرابي 1882 وولاية عباس حلمي 1895 على الرغم من أن أحداثها تبدأ في خلافة المقتدي بالله العباسي ( 467 ـ 487=1074 ـ 1094) |

**1. 4. 2 الانشاد**

لإنشاد السير الشعبية، تقاليد شبه ثابتة، وصفها الباحثون، وفيها يقوم المنشد بقراءة جزء من السيرة في مكان ما، بحضور جمع من المتلقّين، وترافق القراءة الموقّعة، مقاطع موسيقية على بعض الآلات كالربابة والجوزة، وكانت هذه التقاليد معروفة على نطاق واسع إلى منتصف القرن العشرين في كثير من المدن العربية، وفي بعضها كدمشق والقاهرة مازالت تلك المرويات تنشد في بعض المقاهي الشعبية في مطلع القرن الحادي والعشرين، فيما دفعت حاجات الترويج السياحي بعض البلدان العربية إلى الاهتمام بتلك المرويات لتقدّم للسائحين، كجزء من المووروث الأصيل، لكن ذلك استثمار سيء لها، وتحريف لوظيفتها التي كانت في الأساس تقوم بإشباع التخيلات، وتحقيق التوازنات الداخلية، فيما تحولت في الأماكن السياحية إلى فرجة خالية من تلك الوظيفة الفنية.

وفي جميع الأحوال يحث المنشد ـ الذي يعدُّ هنا راوياً ـ مستمعيه على المشاركة الوجدانية في الأحداث التي ينشدها، ولا يلتزم حرفياً بالمرويات المدونة خطياً لديه، إنما يتصرف بما يروي تبعاً لحالة لانفعال التي يثيرها في المتلقين، ويستعين أحياناً لتعميق الإحساس بصدق الواقعة، ببعض قطع السلاح كالسيف أو العصا، فيومئ بها، طاعناً مساعديه الذين يقومون برفقته في بعض المقاطع بتحويل الرواية إلى مقاطع لتمثيل الأحداث. ولما كانت متون السير ضخمة، كان الإنشاد يستمر عدة أشهر، يستأنف فيه المنشد كل مساء الإنشاد من حيث انتهى في الليلة الماضية، فرواية سيرة الأميرة ذات الهمة كانت تستغرق سنة

كاملة. وكان المنشدون يتخصصون براوية سيرة معينة، وينسبون إليها كـ"العناترة" و"الهلالية" و"البوزيدية".

وكانت صناعة الإنشاد مزدهرة في كثير من البلاد العربية، وفي القاهرة على سبيل المثال، كان لها "نقابة لها شيخ يرأسها، ويشرف على مصالحها ومصالح أفرادها، ويشجع على رواجها"[91] وكانت مهنة الإنشاد وراثية تعتمد على المشافهة[92]. وسنعود، في مكان آخر من هذه الموسوعة، إلى وصف تلك المرويات، وتزايد رواتها، في القاهرة، خلال القرن التاسع عشر، حينما نتطرق إلى تفكك الأبنية السردية لها، وتحولها إلى رصيد أعيد تجميع بعض عناصره في النوع السردي الجديد، وهو الرواية.

يمثل المنشد راوياً مفارقاً لمرويه في السير الشعبية، فيما يمثل المتلقي نوعاً من المروي له، وبينهما يتشكل متن المروي، ويصف باحث متخصّص عملية تكّون مرويات السيرة الشعبية، قائلاً: تعتمد التغيرات التي يحدثُها الراوي في النص كثيراً من الأوصاف النمطية المحفوظة عن وصف البطل، وهي كثيرة، ويمكن أن يضيفها لأي بطل من أبطاله، وكذلك صورة الجو، تتكرر في المواقف تطول وتقصر حسب إحساسه برغبة جمهوره الذي يشترك في عملية الأداء، اشتراكاً فعلياً، فالنص الشفوي يعاد تأليفه ساعة الأداء، ويتم في عملية جدلية بين الراوي والمتلقي، أما إذا لم تتم عملية التفاعل، فإن النص يسقط، فكل النصوص التي يبين أيدينا هي بصورة أو بأخرى تأليف تم ساعة تسجيل النص أو ساعة أدائه، تأليف لا يبدأ من فراغ، وإنما من تقاليد متوارثة؛ فالسيرة التي تطول طولاً متسعاً ليس من السهل أن يحفظها الراوي بكاملها، إنه يحفظ الأساس ثم يبني عليه بناء جديداً من وصفه، وحسه، وتتم عملية تداخل لمحفوظه، وما يمكن أن يتولد ساعة الأداء، فهو يصوغ عالماً متكاملاً من خلال تقاليد عالمه الذي يعرفه، ويشترك في معرفته جمهوره الخاص، ويأخذ النص في التوالد والبناء، ليتكامل نصاً لنوع أدبي، اسمه فن السيرة[93].

ويورد نمطين من الرواة، أولهما: الراوي الأصيل وهو"الذي يحترم الرواية التي يرويها، ويحترم جمهوره". وثانيهما: الراوي المزيف وهو"الذي لم يدرب تدريباً كافياً فيقف قبل أن يتم تدريبه أمام الجمهور، فهو هنا يخدعهم"[94]. وتكشف علاقة الراوي المنشد بالمتلقّي عن توافر ظروف مناسبة لإضافة أحداث إلى متون السير أو حذفها منها، وتقاليد الإنشاد، وحاجات التلقّي هي التي تتحكم في ضخامة تلك المرويات، وهي السبب وراء ظهور أحداث متأخرة كثيراً عن عصر البطل، ولكن تلك التقاليد، من جهة ثانية، هي التي جعلت عوالم تلك المرويات شبه متماثلة، سواء في أفعال الأبطال، أم في البنى السردية لمتون تلك المرويات، فالنسق الشفوي المتوارث بين الرواة يتيح لهم إمكانية التنويع داخل إطار واحد، ومشاهد القتال، والمبارزة، واللقاءات الحميمة، ومغامرات الأبطال

والمساعدين تكاد تكون متماثلة، لا تتغير فيها إلا التفاصيل، فالراوي ينهل من صيغ ثابتة يقوم بتطبيقها على مجموعة محدودة من المواقف، ذلك أن النظم الشفوي للمرويات، التي تنشد موقّعة يجعل الراوي أمام خيارات محدودة، فقد تدرّب على مراعاة الإطار العام للوحدة الحكائية، وللإطار الشامل لكل الوحدات التي تؤلف متن السيرة، وفي كل مرة، يدفع بالبطل إلى مغامرة، ثم يعيده سالما منها، وذخيرته المحدوة من الأوصاف تجعله يعيد استخدام الصيغ الثابتة في المواقف المتشابهة، وبهذه الطريقة تتشكل البنيات السردية لتلك المرويات، وهو ما سنقف عليه في التحليل الفني لتلك السير في الفصل الآتي.

## هوامش الفصل الثالث

1. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، واللسان والصحاح، مادة "سير"
2. اللسان، مادة "سنن"
3. م. ن، مادة "سير"
4. دائرة المعارف الإسلامية، طهران 12: 439
5. اللسان، مادة "غزا"
6. يحيى إبراهيم عبد الدائم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، القاهرة 31
7. فاروق خورشيد، السير الشعبية العربية، القاهرة 5
8. يشكك الخطيب البغدادي تاريخاً في هذه الرواية، لأن ابن إسحاق توفى قبل خلافة المهدي، ويرى أن أمر تدوين السيرة، ربما أصدره المنصور (136 ـ 158=753 ـ 774) لتكون بين يدي ولده المهدي ـ تاريخ بغداد1: 21 وإن صحت الرواية يكون الأمر قد حصل قبل تولي المهدي الخلافة
9. الروض الأنف 1: 43
10. العبر في خبر من غبر 1: 287
11. عبد العزيز الدوري، دراسة في سيرة النبي ومؤلفها ابن إسحاق، بغداد 5
12. هورفتس، المغازي الأول ومؤلفوها، ترجمة حسين نصار 2
13. الصفدي، الوافي بالوفيات تحقيق هلموت ريتر، المانيا1: 7 ومحاضرة الأوائل1: 3كشف الظنون2: 1147، الواقدي، المغازي، تحقيق مارسدن، أكسفورد1: 21 ودائرة المعارف الإسلامية 12: 450
14. المغازي الأول ومؤلفها 3
15. الإعلان بالتوبيخ 157 وبروكلمان، تاريخ الأدب العربي 3: 10
16. الحلبي، إنسان العيون في سيرة الأمين المأمون، القاهرة 1: 2 ودحلان، السيرة النبوية والآثار المحمدية، مطبوع على هامش إنسان العيون 1: 3
17. القفطي، أنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم القاهرة 1: 5.
18. الفهرست 105
19. كشف الظنون 2: 1012

20. العبر في خبر من غبر 1: 216
21. تاريخ بغداد 1: 215
22. الروض الأنف 1: 37 ووفيات الأعيان 4: 276
23. تاريخ بغداد1: 219، الروض الأنف1: 40، وفيات الأعيان4: 276، وابن سيد الناس، عيون الأثر في فنون المغازي والشمائل والسير، القاهرة 1: 9
24. للوقوف على السير النبوية وشروحها، نحيل على كشف الظنون 2: 1012 ـ 1013 والإعلان بالتوبيخ 157 والوافي بالوفيات 1: 7 ـ 8
25 ـ 26. السيرة النبوية 1 ـ 6
27. دراسة في سيرة النبي 8
28. الفهرست 105، تاريخ بغداد 1: 223 وكتاب المجروحين من المحدثين 1: 77
29. السيرة النبوية1: 194، 225، 262: 37، 89، 39: 136، 176 و4: 44، 54.
30. م. ن 1: 45 و4: 123
31. م. ن 2: 193 و3: 176
32. هاني العمد، دراسات في كتب التراجم والسير، عمان 93
33. روزنتال، مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي، ترجمة أنيس فريحة، بيروت 115
34. عيون الأنباء 2: 18، 220، 225، 226، 230: 164، 287
35. ابن قتيبة، الشعر والشعراء 21
36. السلمي، طبقات الصوفية، تحقيق نور الدين شريبة، القاهرة1
37. عيون الأنباء 1: 8
38. جرونباوم، حضارة الإسلام ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد، القاهرة 329 ونحيل في هذا الموضوع على الإعلان بالتوبيخ 154 وعجائب الآثار 1: 9
39. السبكي، طبقات الشافعية الكبرى، القاهرة 1: 14.
40. ابن شداد، سيرة صلاح الدين، تحقيق جمال الدين الشيال، القاهرة 3
41. ابن الجوزي، سيرة عمر بن الخطاب 2
42. البدر العيني، الروض العاطر في سيرة الملك الظاهر (ططر) تحقيق هانيس أرنست، القاهرة 2
43. نحيل بهذا الصدد على أبي فراس، مناقب المولى سنان راشد الدين، تحقيق مصطفى غالب، بيروت 165 والجوذري، سيرة الأستاذ جوذر، تحقيق محمد كامل حسين ومحمد عبد الهادي أبو شعيرة، القاهرة 34 والبلوى، سيرة أحمد بن طولون، تحقيق محمد كرد علي، دمشق 7
44. تاريخ بغداد 1: 164 ـ 169
45. الطبقات الكبير 5: 314
46. شوقي ضيف، الترجمة الشخصية، القاهرة 5
47. حضارة الإسلام 343
48. كلية ودمنة 70 ـ 87.
49. عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، الكويت 120

50. عيون الأنباء 3: 3 وتاريخ الحكماء 413 ـ 417
51. ابن خلدون، التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً، تحقيق محمد بن تاويت، القاهرة 15 ـ 17
52. الغزالي، المنقذ من الضلال، تحقيق جميل صليبا وكامل عياد، دمشق 55.
53. المنقذ من الضلال 101
54. السهروردي، رسالة كلمات الصوفية، تحقيق حسن علي عاصي (مجلة معهد المخطوطات العربية)، مج 28 ج 1/ 1984، ص183
55. سامي الكيالي، السهروردي، ص 33
56. السهروردي، كتاب اللمحات، تحقيق إميل المعلوف، ص32
57. السهروردي، مجموع في الحكمة الإلهية، بعناية هنري كوربين، 1: 195
58. اللمحات، ص150
59. كمال اليازجي، معالم الفكر العربي، ص193، وللتفصيل انظر: محمد علي أبو ريان، أصول الفلسفة الاشراقية منذ شهاب الدين السهر وردي، القسم الثاني من الكتاب.
60. ابن سينا، منطق المشرقيين والقصيدة المزدرجة في المنطق، القاهرة، 2: 4
61. ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، شرح نصير الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، القاهرة، 1: 161
62. ابن سينا رسالة حي بن يقظان، ضمن رسائل الشيخ الرئيس في كتاب "أسرار الحكمة المشرقية، تحفيق ميكائيل بن يحيى المهرني، لايدن، مطبعة بريل، 1: 1 ـ 2
63. مدني صالح، ابن طفيل، قضايا ومواقف، بغداد 35، ومعالم الفكر العربي 236
64. مدني صالح، ابن طفيل وقصة حي بن يقظان، بغداد30
65. محمد الجابري، نحن والتراث، بيروت 120.
66. ابن طفيل، حي بن يقظان، تحقيق فاروق سعد، بيروت 106
67. م. ن. ص106
68. م. ن. ص 106
69. ابن العقاد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، بيروت 5: 192
70. أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، تحقيق إبراهيم الكيلاني، دمشق 1:178
71. الغزالي، إحياء علوم الدين، القاهرة 1: 20.
72. حي بن يقظان 115 ـ 116
73. م. ن. ص235
74. م. ن. ص235
75. شذرات الذهب 5: 153
76. نحن والتراث 176.
77. حي بن يقظان ص 108
78. م. ن. ص108
79. م. ن. ص110
80. م. ن. ص 207

81. م. ن. ص 209

82. م. ن. ص216

83. م. ن. ص111

84. ياروسلاف ستيتكفييتش، العرب والغصن الذهبي، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، ص 32.

85. آندريه ميكال، الأدب العربي، ترجمة رفيق بن وناس وآخرون، تونس ص95.

86. عبدالحميد يونس، دفاع عن الفلكور، القاهرة، ص 139.

87. فاروق خورشيد، السيرة الشعبية العربية، ص 43.

88. عادل البياتي، الملاحم العربية، بغداد، ص29.

89. أحمد كمال زكي، الفن القصصي في التراث العربي، مجلة الآداب7 ـ 4لعام 1989ص40.

90. تجدر الإشارة إلى أن أبطال السير العربية الكبرى عاشوا قبل الإسلام، لكن بعضهم استدعي للمساهمة في أحداث إسلامية، فعنترة يغزو الأندلس، وسيف بن ذي يزن يمهد للإسلام، ويقود جيشاً من ثمانية عشر مليوناً من الجند، وتجعل سيرة الأميرة ذات الهمّة الملك الرومي (لاوون) معاصرا لثلاثة عشر خليفة، ابتداء من عبد الملك بن مروان (64 ـ 85 =683 ـ 904) لغاية المهدي (158 ـ 169 ـ 743 ـ 749) كما تجعل مروان بن محمد (125 ـ 132 ـ 743 ـ 749 ) خليفة لسليمان بن عبد الملك (96 ـ 99 ـ 714 ـ 171) ولا تأتي على ذكر ستة خلفاء بينهما، وتجعل سيرة سيف الحجاز مكاناً للطوفان، وتصف مدينة القاهرة في سياق أحداث وقعت قبل الإسلام، وتجعل سيف بن ذي يزن، الذي عاش في القرن السادس الميلادي عاصراً للملك الحبشي (سيف أرعد) الذي حكم الحبشة في القرن الرابع عشر الميلادي، وتشير سيرة عنترة إلى مدينة بغداد والأندلس في سياق أحداث قبل الإسلام، وتجعل سيرة الظاهر بيبرس، صلاح الدين الأيوبي (589 ـ 1193) معاصراً للخليفة المقتدر (320 ـ 932) وتقرر أن وفاته، كانت عام752وتؤكد على أن الأصمعي (216 ـ 831) قد فرغ من تأليف السيرة سنة473هـ وأنه عاش في الجاهلية سنة670، ومثل هذا الخلط شائع، وهو سمة من سمات السير الشعبية التي تعيد بناء أحداث متخيلة، ولا تؤرخ لحدث محدد.

91. عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي القاهرة، ص 123.

92. حول تقاليد الإنشاد وصناعته، نحيل علي المصادر الآتية: عبدالحميد يونس، دفاع عن الفلكور 151، والحكاية الشعبية45، والهلالية في التاريخ والأدب الشعبي153، وفاروق خورشيد، السير الشعبية العربية 168 ـ 172، ونزار الأسود، الحكواتي في دمشق، مجلة المأثورات الشعبية18 ـ 1990 ص 55 ـ 63.

93. أحمد شمس الدين الحجاجي، مصادر الراوي والرواية في السيرة الشعبية، مجلة المأثورات الشعبية 15 ـ 1989، ص 8.

94. م. ن، ص 75.

الفصل الرابع

# البنية السردية للسيرة الشعبية

## 1. وظائف الرواة.

تكثر السير الشعبية من إيراد مصطلح "الراوي" دلالة على مَنْ سمع قولاً ما وقام بروايته على الوجه الذي قيل فيه، كما وتورد مصطلحات رديفة للراوي، مثل "المؤلف" و"المصنف" و"الناقل" و"الراوي المؤلف"[1]. واستعمال المصطلح بغير دلالته أمر شائع في السير الشعبية، فهي لا تقدم تحديدا للمفاهيم والعناصر الأساسية فيها، فاختلاف المرويات، واختلاف الرواة، وتباعد العصور، وأماكن رواية السير الشعبية تجعل هذه المرويات نهبا للخلط في كل شيء: خلط في الحوادث التاريخية، وخلط في الشخصيات، وخلط في مصائر الأبطال، وخلط في المصطلحات التي تتردّد في ثناياها. ولم يقتصر ذلك على "الراوي" بل تعداه إلى "السيرة" نفسها، إذ حلّت مصطلحات كثيرة، مثل "الإيراد" و"الكلام" و"التبيان" و"الأخبار" و"المقال" و"النظام" و"الديوان" و"القول" و"القول المجمع" و"الحديث الغريب" و"الكلام العجيب"[2] محل مصطلح "السيرة" على الرغم من الاختلاف الواضح في الجذور الدلالية بينها وبين مصطلح "السيرة" وذلك يؤكد أن منشدي السير الشعبية كانوا يفتقرون إلى الدقة، ولا يعنون بها، ويوردون اصطلاحات مختلفة للدلالة على شيء واحد.

ترتبط المرويات السيرية بالراوي، الذي يتجلّى ظهوره في هذا النوع السردي أكثر مما يتجلّى في الأنواع السردية الأخرى، وعنه يصدر إلى المروي له، ولذلك فهو أداة لتشكيل نسيج تلك المرويات، ومما يتميز به الراوي في السير الشعبية أنه يعيد إنتاج مروي إلى متلقّين تلقّوه من راوٍ قبله، وهو بذلك يحل لفظه محل لفظ الذي سبقه، ويورد متناً مرناً رواه غيره، في ظل بنى ثقافية متغيرة تبعاً لتغير مكان الرواية وزمانها، وفي كل هذا إنما يروي عن راوٍ أصل يتصف بصفات الراوي الأول الذي كان شاهداً على الواقعة المروية، وفيما يعلن الراوي في السيرة عن حضوره فإن الراوي الأول يظل متخفياً يتجنب الإشارة إلى نفسه، ولا يعنى إلا بما شاهد من وقائع، وبذلك فالراوي في السير الشعبية شأنه شأن الراوي في

المرويات السردية الشفوية ينتظم في نمطين، راوٍ مفارق لمرويه يتدخل دائماً فيما يروي، وراوٍ يترك للمروي أن يروي دونما تدخل مباشر فيه، وينبغي الوقوف على وظائف كل منها، وأثره في البنية السردية لتلك المرويات.

**أ ـ وظائف الراوي المفارق لمرويّه.**

1. وظيفة اعتبارية: يقوم الراوي المفارق لمرويّه بتحديد الأهمية الاعتبارية للسيرة، وذلك بإضفاء صفات اعتبارية عالية الشأن على أبطال السير وأفعالهم، كما يلمس في فواتح السير الشعبية عامة، وما يتخللها من عبر وأحداث تنطوي على مقاصد محددة: كقول الراوي "هذه قصة الأمير سيف بن ذي يزن مبيد الكفرة أهل الشرك والمحن في سائر الأمصار والدمن ومخمد الأسحار والفتن"[3].

2. وظيفة تمجيدية: لا يألو الراوي جهداً في إضفاء كل ما يمجّد السيرة التي يرويها، لمنح ما يروي أهمية خاصة، وإثارة حماس المتلقّي، وتحتشد السير الشعبية بعبارة "السير العجيبة المطربة الفائقة الغريبة" ومن أمثلة وظيفة التمجيد التي يقوم بها الراوي ما ورد في سيرة "الأميرة ذات الهمة" قوله "يالها من سيرة ما أعجبها، وفي الأحاديث ما أغربها"[4]، ثم يضيف "لم يرو في السير، ولا سمع في الخبر مثلها، لوقعاتها نقلت عن أكابر المشايخ من بني كلاب أهل العقل والصدق والأدب المجاهدين في سبيل الملك التواب، وما كان الواثق يملّ من سماع هذا الحديث، ولا سيما هذا الفصل في نفي ظالم والبطال، ورجوعهم إلى الديار والأطلال. فكان الواثق يطرب من هذا الحديث غاية الطرب، ويتعجب منه غاية العجب"[5]. ويختتم السيرة بقوله "هذا ما انتهى إلينا من سيرة المجاهدين، وأبطال الموحدين رضوان الله عليهم أجمعين، ولقد قرأت في كتب الأولين والآخرين فما وجدت ألذّ من سماعها"[6] ويطرد الأمر نفسه في سير أخرى[7].

3. وظائف بنائية: يقوم الراوي المفارق لمرويه بالوظائف البنائية الآتية:

(أولاً). وظيفة تنسيق: فهو ينسق مرويات الراوة، ويجعلها متماسكة حول شخصية البطل؛ فالراوي في سيرة الأميرة يصرح مؤكداً وظيفته هذه "أحببت أن أجمع سيرة تكون نزهة السامعين لما فيها من الانتفاع لكل المطالعين، وأنا أسأل الله الأمانة على ترتيب هذا الكلام العظيم"[8].

(ثانياً). وظيفة استباق: وفيها يقوم الراوي بالإعلان عن أحداث ستقع، ولم يكن سياق السرد قد منحها تحقّقاً بعد. ومثال ذلك ما يورده الراوي في سيرة "عنترة" من أن "زبيبة" مانعت عن نفسها، ولم ترض غير شدّاد معاشراً لها" لأنها من نسل قوم كرام، وسوف نذكرها في تأصيل نسبتها، ونذكر سبب غربتها وفراقها، ولكن نذكر كل شيء في مكانه بعون الله وسلطانه إذا وصلنا إليه"[9]. وينسج الراوي وحدة حكائية كاملة، بعد ثلاثة

وثلاثين جزءاً، حينما يغزو عنترة الحبشة، بعد أن يصبح فارساً معروفاً، فيتدخل الراوي لكشف نسب أم عنترة، وفيما يستعد عنترة لمواجهة النجاشي، يقدم الراوي سرّ الانتساب بينهما "قال الراوي: وكان الملك النجاشي وهؤلاء الملوك كلهم أولاد عم، وكانت أم عنتر زبيبة بنت النجاشي ملك الحبشان، وكان ملك الحبشان، قد زوج أمها بالملك بسام، وهو أبو الملك همام، وأن الملك النجاشي هو جد زبيبة من الأبوين، ونسبهم إلى نوح عليه السلام، وقد غدر بزبيبة الزمان، وأحكم عليها القادر أن تقع في بلد العربان، وأرسلها إلى بني عبس وعدنان، وأخذها شداد، وأتت منه بعنتر"[10].

اكتشاف حقيقة النسب الذي يربط عنترة بالنجاشي ملك الحبشة يؤدي إلى تغير في مجرى أحداث السيرة إذ يتحول العداء إلى إخاء ويتصل، النسب بينهما، ويعود عنترة لخوض مغامرة جديدة، وتؤدي الأحلام أحياناً، دوراً مهماً في تحقيق الاستباق، فالرؤيا التي يراها عبدالوهاب في سيرة الأميرة، إذ يزوره الرسول، ويخبره بأن عقبة شيخ الضلال الشخصية الشريرة التي تعاضد الروم ضد المسلمين، لابد أن يصلب على أسوار القسطنطينية بحضور خليفة المسلمين ترد في الأجزاء الأولى من السيرة[11]، لكن تحقّقها لا يتم إلا في نهاية السيرة[12]. وعلى الرغم من المواقف الكثيرة التي ينجح فيها أبطال السيرة من المسلمين في القبض على عقبة إلا أن ظروف صلبه لا تتحقق طبقاً لما جاء في رؤيا عبد الوهاب ويظل الاستباق، مهيمناً على أحداث السيرة ولا يتأتى لأحد قتل عقبة لبعده عن المكان المحدد في الرؤيا وتتتابع الأحداث، وتتوالى الأجيال ليتحقق أخيراً ما بذره الاستباق إذ يصلب عقبة بحضور المعتصم، بعد مرور زمن طويل على الرؤيا ـ النبوءة التي تحدد مصيره.

يتحدّد إطار الاستباق السردي بعبارات يوردها الراوي مثل "سنذكر كل شيء في موضعه" و"سنذكر ما به يتم الكلام" و"يكون لنا معهم كلام، إذا وصلنا إليه نحكي عليه" وجدير بالذكر ـ كما مثلنا في رؤيا عبد الوهاب ـ أنّ كثيراً مما له علاقة بالاستباق، تبذره النبوءات، والأحلام، وتوقعات الأولياء، وإرشادات الرجال الصالحين ذوي الكرامات، ممن يعاضدون البطل في مهمته، وتحتشد السير الشعبية بالرؤى والنبوءات التي تؤدى هذا الغرض؛ ففي سيرة سيف، على سبيل المثال، يتنبأ نوح أن نسل حام لابد أن يصبحوا خدماً لنسل سام، لأن الأول ضحك على عورة أبيه[13] وتظل تلك النبوءة توجه أحداث السيرة إلى أن يقوم سيف بن ذي يزن، الذي يرمز إلى أولاد سام، بقتل سيف أرعد الذي يرمز إلى أولاد حام في "الركبة الكبرى" التي يجردها سيف ضد خصومه، وتستغرق ثلاث عشرة سنة وستة أشهر وسبعة وعشرين يوما[14]. وبها تنتهي السيرة إذ يتحقق الاستباق السردي الذي دارت حوله أحداث السيرة.

(ثالثاً). وظيفة إلحاق: وفيها يقوم الراوي بإلحاق جزء من الحكاية، أو محور من

محاور الأحداث فيها بجزء كان قد قدمه من قبل، ومثال ذلك أن الراوي في سيرة عنترة يصف ظهور شخصية "الجوفران" على النحو الآتي "وكان السبب في طلوع الجوفران، وفي هذه الأحوال، وأصل هذا القتال، سبباً عجيباً وأمراً مطرباً غريباً، لأنه هو وأخواته أصل هذه السيرة وأخبارها وفروعها، وبسبب أبيهم كان وقوعها حتى تكتمل لهم لذة الكمال"[15]. ويتضح أن الجوفران هو أحد أبناء عنترة يظهر بعد موته، وهو ابن الجارية التي طلب إليها القيصر أن تحمل من عنترة، لكنها فرت فيما بعد مع كوبرت إلى إحدى الجزر النائية، وذلك حينما يذهب عنترة إلى الشام والقسطنطينية وبلاد الأندلس[16]. ولتوضيح العلاقة بين أحداث السيرة، يقوم الراوي بإلحاق جميع الوقائع الخاصة بحياة الجوفران في بلاد الروم إلى أن يتعرّف إلى أخوته مثل الغضنفر وعنيتره[17].

وفي سيرة الظاهرة بيبرس يقوم الراوي بإلحاق وحدة حكائية كاملة تكشف الأصول الملكية لبيبرس[18] في وقت أصبح فيه أميراً، وسياق الأحداث يمنحه فرصة بعد أخرى ليكون سلطاناً لمصر. يؤطر الراوي الوحدات الحكائية التي يلحقها بسياق أحداث سابقة عليه، وترتبط بها ارتباطاً عضوياً بعبارة محددة مثل "وعدنا إلى سياق الحديث الأول" و"نرجع إلى الحديث" و"سنرجع إلى سياق كلامنا الأول" و"وعدنا إلى ترتيب الكلام".

(رابعاً). وظيفة توزيع: وفيها يقوم الراوي، بتوزيع محاور الوحدة الحكائية حسب وقوعها في الزمان، أو حسب علاقتها بالشخصيات، ثم ينظم تتابع الوقائع في كل محور، بما يجعل وقوعها متوازياً، وكأنها تحدث في زمن واحد ويتم ذلك حينما يورد الراوي مشهداً يخص البطل ومعاضديه تارة، والخصم ومعاضديه تارة أخرى، لكشف استعداد الجانبين لملاقاة الآخر، وتبنى متون السير عامة، بتوجيه من التوزيع المنظم للأحداث التي يقوم بها الراوي، لأن الانتقال بين الفئات المتصارعة ضرورة لازمة من ضروريات البنية السردية للسير الشعبية، كون هذا النوع السردي لا يتكون إلا بوجود خصوم، يختلفون فيما بينهم، اختلافاً عرقياً ودينياً، ويحتم كشف هذا التناقض توزيعاً في المشاهد السردية بين فئتي الخصوم، على نحو يكشف موقف كل منهما بصورة جلية، ففي سيرة الأميرة وعنترة وبيبرس وسيف وبني هلال، يفرد الراوي مشاهد تصف أبطال السيرة من العرب المسلمين، وأخرى تصف أبطال السيرة من روم وفرس وأحباش وأقوام وثنية أخرى تعبد النار أو الأوثان.

يستعين الراوي وهو يؤدي وظيفة توزيع الأحداث والوقائع بعبارات تسهل القيام بهذه المهمة، مثل "هذا ما كان من أمر هؤلاء، وأما كان من أمر.." ويورد أحياناً تفصيلاً مفيداً كان يقول "هذا ما كان من الملك بعلبك وما جرى له، وأما ما كان من الملك ذي يزن، فإنه بعد هروب الملك بعلبك من قدامه، احتوى على جميع ماله"[19]. وقد ينص الراوي على أن

الأحداث ستتطور في محورين، فيقول "يا سادة يا كرام: ومن هنا ينقسم الحديث، حتى لا يجوز الغلط في الكلام"[20].

4. وظيفة إبلاغية: وفيها يقوم الراوي المفارق لمرويّه بنقل حديث الراوي المتماهي بمرويه، بوصفه شاهداً على الوقائع، وتأتي الصياغة الإبلاغية، باستخدام أسلوب السرد المباشر، ففي سيرة الأميرة ينقل الراوي الأول عن الثاني قوله "لقد سألت الأمير أبو محمد "البطال" وقلت له: كيف كان خلاصكم؟ قال: إنه لما ألقى الملعون شومدرس الطاحون على باب المطمورة.. "[21]. وقد يدّعى الراوي المفارق لمرويه أنه شاهد الوقائع بنفسه، كما يرد على لسان الأصمعي في سيرة عنترة وصفه الحرب بين الفرس وبني عبس قوله "ولقد كنت صغيراً في هذه الواقعة ولها ناظر، فقاتلت بنو عبس ذلك الجمع الكثير، وما قصّرت، وحمت حريمها وما تأخرت)[22] أو قوله "وقد اجتمعت على عنتر مراراً عديدة فما رأيته قط يسجد لصنم، ولا هتك حرم، وما كان يحلف إلا برب البيت الحرام، وكان عنده يقين بظهور سيد المرسلين"[23]، وقد يورد الراوي المفارق لمرويه حديثاً أخذه عن شاهد عيان مثل "وقال الأصمعي: لقد أخبرني من أثق به، واعتمد في كلام الصدق عليه، وهو أنني صادق في حديثي هذا، ولا قلت إلا حقاً، ولا تكلمت إلا صدقاً وقال لي: يا أصمعي: إني كنت في هذه الواقعة حاضراً وناظراً، ولقد شاهدت بعيني فرأيت العجائب، وقد رويت على قد جهدي، واقتصرت غاية الاقتصار[24].

5. وظيفة تأويلية: وفيها يقوم الراوي المفارق لمرويه بإيجاد علاقة ما بين ما يروي والبنية الثقافية للمرجع من أجل شحن الخطاب بدلالته المطلوبة في زمن روايته. إن أمرين اثنين يوفران للراوي أسباب وظيفته التأويلية أولهما: عدم وجود مؤلف ترجع إليه مُلكية السيرة، وثانيهما: التداول الشفوي المتواتر للمرويات السيرية، وهذان الأمران مكّنا الراوي في كل زمان ومكان أن يجري إضافات كثيرة لتلك المرويات تتناسب والظروف الموضوعية التي تروى فيها، فـ"الانزياحات الدلالية" المستمرة تحدث نتيجة التغير الحاصل في البنية الثقافية للمرجع من ناحية، وأهداف الرواة الذين يتعاقبون على رواية المتن من ناحية ثانية، الأمر الذي يتيح للراوي المفارق لمرويّه إضفاء رؤيته الخاصة، وموقفه الفكري على المروي، كلما رأى ضرورة لذلك، دون مراعاة أمر الإخلال بالمروي الذي يرويه؛ ذلك أن الرواية تجري في مناخ شفوي لا يراعي الدقة في الإرسال، سواء من جهة الراوي أم من جهة المتلقي، بل يراعي حالة الانفعال التي يحدثها المروي في نفس المتلقي. ولبيان الوظيفة التأويلية للراوي نقف على نماذج تدلل عليها.

إن الرواة يقدمون أبطال السير، بوصفهم حماة الإسلام أو دعاة له، على الرغم من أن بعض أبطال السير عاشوا وماتوا قبل الإسلام مثل، سيف بن ذي يزن، وعنترة بن شداد، فإن

الرواة يجعلون عنترة داعية للدين الجديد، ومدشناً لظهور الرسول في الجزيرة العربية، وهو الذي يخوض حروبه لإحلال الإيمان محل الكفر، ويجعلون سيفاً حاملاً لواء "الحنفية" بين الوثنيين عبدة زحل، ويقود جيشاً جراراً قوامه ثمانية عشر مليوناً من المقاتلين ليحول العالم من الكفر إلى عبادة الله قائلاً "أنا قصدي أطهر الأرض من الكافرين، وإذا كانت بقعة من الكافرين، أحاربهم حتى يؤمنوا بالله رب العالمين"[25]. وما أن ينجز سيف رسالته الدينية حتى يعتزل الحياة في "قلعة الجبل" وهي القلعة التي بناها صلاح الدين الأيوبي بعد عصر سيف بما لا يقل عن ستة قرون في القاهرة، ويموت ويدفن جوار القلعة، وقد كتب على قبره "هذا قبر الملك الجيوشي، رحمة الله تعالى عليه وعلى من مضى من أموات المسلمين"[26].

ويقع الأمر ذاته مع عنترة فهو بطل قومي وديني يطهّر الجزيرة من الأوثان، ويواجه كسرى والنجاشي، ويعود مظفراً، وقد حقق الرسالة التي يقاتل من أجلها. أما الوقوف على نماذج لأبطال السير الأخرى، كالأميرة ذات الهمة، والظاهر بيبرس، وأبي زيد الهلالي، وهم عاشوا تاريخاً في ظل الإسلام، فإنه يكشف أن الرواة جعلوا هؤلاء الأبطال يقاتلون الروم، والفرس، والصينيين، والهنود، والمجوس، ويقومون بمغامرات داخل الممالك الصليبية والمجوسية، الأمر الذي يستدعي إلى الذهن صور المواجهة العربية ـ الإسلامية من جهة والرومية ـ الفارسية من جهة أخرى، ويؤكد أن الرواة كانوا يستجيبون ويعبرون في الوقت نفسه عن مخيال العامة، ذلك المخيال الفعّال في إحساسه غير المباشر بانهيار دار الإسلام، وحاجته إلى أبطال يعيدون بسط السيطرة، مرة ثانية، على أطراف ذلك العالم.

إن الراوي الذي يؤول متون السير، طبقاً لبنيته الثقافية، وليس طبقاً للظروف التاريخية التي ظهر البطل فيها، ويستدعي من التاريخ شخصيات اتصفت بالشجاعة والبطولة ليضعها في مواجهة أحداث متأخرة كثيراً عن عصرها، إنما يقوم في حقيقة الأمر، بـ"إعادة إنتاج" لمرويات معينة بما يوافق عصره ورؤيته للعالم الذي يعيش فيه، وهذا "التمدُّد الدلالي" لتلك المرويات هو السبيل الوحيد لإغنائها وتخصيبها، وإضفاء مزيد من الأهمية عليها، وجعلها الصوت الباطني للمتلقّين الذين يتابعونها بشغف بالغ، ويتماهون مع أبطالها، فيحزنون لسجنهم، ويفرحون بانتصاراتهم، فيقع إسقاط متبادل بين الوقائع المتخيلة والوقائع الحقيقية.

**ب ـ وظائف الراوي المتماهي بمرويّه.**

1. وظيفة وصفية: وفيها يقوم الراوي بتقديم مشاهد وصفية للمنازلات وأعمال الفروسية دون أن يعلن عن حضوره، بل إنه يظل متخفياً، وكأن المتلقّي يراقب مشهداً حقيقياً لا وجود للراوي ولا حضور فيه، فالراوي لا يتنحّى تماما في مشاهد الوصف، لكنه يحتجب إلى حد ما، ولا يعنى بإظهار موقفه من الأحداث أبداً فيتيح للمروي أن يتشكل في صفاء بعيداً عن

تأملات الراوي وآرائه، ويستعين الراوي المتماهي بمرويه، بأسلوب السرد الموضوعي (الأسلوب غير المباشر) ويصف كل ما يتعلق بالمشاهد بحياد، ذلك أن المشاهد الوصفية تتطلب عرضاً للموقف، دونما تدخل مباشر من الراوي ومثال ذلك منازلات الخصوم والأعوان التي تحتشد بها السير، وتؤلف جزءاً كبيراً من متون تلك المرويات.

2. وظيفة توثيقية: وفيها يقوم الراوي بتوثيق بعض مروياته، رابطاً إياها بمصادر تاريخية، زيادة في إيهام المتلقي، إنه يروي تاريخاً موثقاً، ومثال ذلك ما يرد في متون السير عامة، من التأكيد المستمر، بأن هذه السير تنتمي إلى رواة مشهورين: كالأصمعي، ووهب بن منبه، وأبي عبيدة، وجهينة اليمني وغيرهم.

3. وظيفة تأصيلية: وفيها يقوم الراوي، بتأصيل مروياته في التاريخ والثقافة العربية، ويجعل منها أسفاراً للصراع القومي والديني، ويربطها أحياناً بالمآثر العربية المعروفة في الانتصار على الخصوم، مثل معارك الفتوح الإسلامية، والمواجهات العربية الرومية، والحروب الصليبية التي انتصر فيها العرب المسلمون على الصليبيين.

## 2. بنية الوحدة الحكائية.

نعرِّف "الوحدة الحكائية" بأنها: سلسلة الأفعال المتعاقبة التي يقوم بها بطل السيرة بإشباع حاجة ما، مادية كانت أو معنوية، وتستدعي رحيلاً عن المكان الذي يقيم فيه، والذهاب إلى مكان خصومه، والدخول معهم في مواجهة، وعودته ظافراً إلى مكانه، وقد أشبع الحاجة التي دفعته للرحيل. والوقوف على بنية "الوحدة الحكائية" بوصفها فعلاً متكاملاً يقوم به بطل السيرة، يوجب انتخاب عدد من الوحدات الحكائية، تكون موضوعاً مباشراً للتحليل، ذلك أن متون السير الشعبية تتكون من عدد كبير من الوحدات الحكائية المترابطة بشكل متتابع، تكوّن بمجموعها متون تلك السير، وجرى انتخاب خمس وحدات حكائية من بين عدد كبير من الوحدات، وأخضعت للتحليل الذي يهدف إلى كشف المنطق الداخلي الذي يحكمها، وبيان العناصر المكّونة لها. وبسبب تناثر تلك الوحدات في متون السير العربية الكبرى، وجدنا من اللازم ـ لضرورات البحث ـ أن نلخّص أحداثها بصورة مكثّفة، ليتضح التحليل اللاحق الذي يقوم على مكوناتها.

### أولاً: الخلاصات.

(أ). في سيرة الأميرة ذات الهمة، تُشفى الأميرة من مرض ألمّ بها، إثر فتحها مدينة ملطية، وهي البؤرة المكانية لأحداث السيرة[27]. وكان القائد الرومي كوشناوش قد مضى إلى بغداد والبصرة ملاحقاً جيوش المأمون الفارة أمامه، وقد خلف وراءه أبناء الأميرة وأتباعها، أسرى في قلعة "الشيطبان" لهذا تنتهز الأميرة فرصة ابتعاد كوشناوش لتحرير أتباعها

من الأسر، ومن بينهم ولدها عبد الوهاب وأولاده ومساعدها البطال، فتقود لهذا الغرض جيشاً من بني كلاب قومها، وتتوغل في بلاد الروم وتصل القسطنطينية حيث يُعلِمها "يانس المتعرّب" أن كوشناوش أسر "ميخائيل" ملك القسطنطينية مع أولادها في قلعة "الشيطبان" وأنه لابد من تحرير الجميع من الأسر، فيقودان معاً، جيشاً واحداً، ويتجهان صوب القلعة الحصينة، وفيما هما يحاولان اقتحام القلعة يلتقيان صدفة أبا محمد البطّال، الذي استطاع الهروب من الأسر، ويروي لهما ما يدور في القلعة، إذ إن كوشناوش ترك أحد قواده لحماية القلعة، ويدعى "صليبا".

وكان هذا تزوج قسراً "مليكة" التي كانت تحبُّ "ميخائيل" ملك القسطنطينية، وحالما ترى مليكة "ميخائيل" بين الأسرى، حتى تتعلق به ثانية، وتقرر زيارته في الأسر، وتتمارض فتخبر زوجها أن شفاءها لا يكون إلا بطعام من لحم أسد أحمر، وعليه الخروج ليصيد ذلك النوع من الأسود، وتتصل بزوجة حارس السجن، خلال سرداب مطمور تحت الأرض، وتغريها بالمال والجاه، إن مكنتها من اللقاء بميخائيل، ويتم لها ما تريد، فتهبط حيث يعتقل الأسرى، وتلتقي "ميخائيل" وسط الأسرى العرب، فيطلب إليها أبو محمد البطّال، أن تساعدهم في الخروج، شرط تسهيل زواجها من "ميخائيل" ويتفقون جميعاً على ذلك، وتفكّ أغلالهم، فيما يعثر البطّال على منفذ، يفضي إلى خارج أسوار القلعة، وفيما يفلح في الخروج، يلتقي هناك الأميرة ويانس المتعرب، وقد أحاطوا القلعة بجيوشهما، وبمساعدة البطّال، تدخل الجيوش القلعة، وتحرر جميع الأسرى، ويقتل جميع من فيها باستثناء مليكة التي تتزوج "ميخائيل" ويرحل الجميع صوب القسطنطينية، حيث يعود ميخائيل إلى عرشه، وفي هذه المرحلة من الأحداث، يبلغ كوشناوش نبأ ما جرى خلف جيشه، وكيف حُرِّر الأسرى من القلعة، فيفكّ حصاره عن البصرة، ويقرر العودة لمواجهة الأميرة وابنها عبد الوهاب وأحفادها، وتقع بين الخصمين منازلة، يقتل فيها إبراهيم حفيد الأميرة، وتؤسر هي، لكنَّ عبد الوهاب ينازل كوشناوش ويتغلب عليه، ويتركه صريعاً، وينتصر على جيشه، وبنهاية المعركة، يعود الكلابيون إلى ملطية منتصرين بقيادة الأميرة[28].

(ب). في سيرة سيف بن ذي يزن، يطلب الملك أفراح "حلواناً" لابنته شامة من سيف الذي ينوي الزواج منها دون أن يعلم أن تلك مكيدة، دبرها سقرديون، أحد أتباع ملك الحبشة سيف أرعد، للتخلّص من سيف بن ذي يزن، ويشترط الملك أفراح أن يكون حلوان ابنته كتاب (تاريخ النيل) الذي لا يعلم سيف مكانه، ويتمكن حائز هذا الكتاب، من تغيير مجرى النيل إلى أي جهة يشاء، ولهذا يحاول ملك الحبشة الحصول عليه، لتحويل مجرى النيل عن مصر.

يغادر سيف مدينة الملك أفراح، على غير هدى، ويمرّ عرضاً بصومعة

الشيخ "جياد" أحد الأولياء الزاهدين، فيعلمه أنه سيكون ملكاً عظيماً، وأن اسمه ليس "وحش الفلا" ـ ولم يكن قد سمي باسمه المعروف بعد ـ وإنما يدعى الملك سيف بن ذي يزن، ويمضي الليلة في صومعة الشيخ، ويسلِم على يديه، فيخبره الشيخ، أن الكتاب الذي يبحث عنه في مدينة "قمير" وأن ملكها "قمرون" قد حصّنها بالأرصاد والسحر، وهي بعيدة، تقع خلف بحار شاسعة، ولا وسيلة إليها، إلا بركوب دابة متوحشة، تريد التهام الشمس، فتلاحقها من شروقها إلى حين غروبها.

وحالما تصل الشاطيء وقت الغروب، وقد أعياها التعب. حتى تضرب رأسها على صخوره، وتنام طوال الليل، وحالما تشرق الشمس، تلاحقها مجدداً إلى أن تبلغ شاطيء البحر من الناحية الأخرى، وتجدد ذهابها ورجوعها كل يوم في محاولتها التهام قرص الشمس، وليس أمام سيف وسيلة سوى الاختباء على ظهر تلك الدابة لتنقله إلى ما وراء البحار صوب مدينة قمير، ويتم له الأمر طبقاً لما أخبره به الشيخ، وحالما يصل مكاناً قريباً من المدينة حتى يلتقي "طامة" ابنة الحكيمة "عاقلة" في انتظاره، وقد أعلمتها أمها، وهي التي تشرف على السحرة المكلفين بحماية المدينة، أن الأقدار ستجعلها في المستقبل زوجة لملك يدعى سيف بن ذي يزن، وهكذا تتخفى بزي فارس، وتنازل سيفاً فينتصر عليها، وتكشف له حقيقة نبوءة أمها، وأنها تخفّت بزي فارس لتتحقق من صحة النبوءة التي تؤكد أن سيفاً سينتصر عليها، وستكون زوجة له، وتخبره أنه لا يمكن دخول المدينة لأنها مرصودة من شخص آلي مسحور، يكتشف وجود الغرباء ويعلن عنهم، وأن المدينة حصينة، ويشرف على حراستها ثلاثمئة وستون ساحراً، لكل يوم ساحر؛ خوفاً من سرقة كتاب تاريخ النيل، وأن لا سبيل لبلوغ المدينة، سوى الوقوف بجوار البرج العاشر من أبراجها، والدخول في صندوق يجده معلقاً هناك، يدخل فيه ويدقّه برجليه، فتقوم أمها الحكيمة عاقلة، بإلقائه داخل المدينة، بوساطة آلة تشبه المنجنيق ترفع الصندوق وتقذفه إلى الداخل، دون أن يمس الأسوار.

وبهذه الطريقة يدخل سيف مدينة قيمر، ويختفي في بيت الحكيمة عاقلة، التي تنازعها رغبتان: الإخبار عنه، كونها المسؤولة عن حماية المدينة، أو التستّر عليه، لأنه سيكون زوجاً لابنتها، طبقاً للنبوءة. وفيما يكون سيف في البيت، يعلن الشخص الآلي عن وجود غريب في المدينة، جاء لسرقة الكتاب، ويبدأ البحث عنه، لكن الحكيمة عاقلة، وقد اختارت أن تنقذه، تتبع أساليب سحرية لإبطال جميع المحاولات الهادفة إلى العثور عليه، وتبتكر طرائق متعددة، تسفّه فيها ما يقوله السحرة عن وجوده في المدينة، وتخرّب كل خططهم، دون أن تكشف عن هدفها الحقيقي، فمرة تلف سيف بجلد سمكة، وتشد عليه مخالب طير، ومرة تلفّه بجلد غزال، وتشدّ عليه أجنحة نسور، وثالثة توقفه في هاون مملوء بالدم، وتضلل السحرة كلما حاولوا بحضور الملك، أن يعثروا على الغريب، أو يقدموا وصفاً له، وتعمل

في الوقت نفسه، على تسهيل مهمته في الحصول على الكتاب، وذلك بأن تغير صورته، وتجعله مرافقاً لها في زيارتها الشهرية لمخبأ الكتاب برفقة الملك، لكن أمره يكتشف حينما يرتفع صندوق الأبنوس المطعم بالفضة في الهواء ويحط بين رجليه؛ الأمر الذي يدفع الحراس إلى إلقاء القبض عليه، وأسره بعيداً عن المدينة في "جب الهلاك" إذ لا أمل له في الخلاص إلا الاستغاثة بالله، كما قال له الشيخ جياد من قبل.

وحالما يستغيث سيف، إذا هو بـ"عاقصة ابنة الملك الأبيض" وهي أخته في الرضاعة، وكانت أمها قد أرضعته في طفولته، حينما نبذته أمه في الصحراء في طفولته، ويكون حضور عاقصة من أجل الانتقام لها من "المختطف الأقطع" وهو الجني الجبار الذي أجبرها على الزواج منه، وتخرجه من "جب الهلاك" شرط أن يخلصها من ذلك الجني، ويستطيع سيف أن يقتل الجني بوساطة السوط المُطَلْسم، ويحرّر أربعين جارية طال احتجازهن في قصره، ويتفرج برفقة عاقصة على المدن السبع العجيبة، ويحول أهلها إلى الإسلام، ويترك له نائباً في كل مدينة يحررها، ثم تتركه عاقصة جوار "جب الهلاك" وتأتيه ثانية طامة، فتسهل دخوله إلى مدينة قيمر، مرة أخرى متخفياً بقلنسوة غنمها إبان جولته في مدن العجائب، ويستطيع بعد لأي ومغامرات، وبتوجيه من الحكيمة عاقلة الحصول على الكتاب، فتطارده جيوش الملك قمرون، لكنه ينجو من الموت، حينما يختفي على ظهر الدابة المتوحشة التي تنقله إلى الجانب الآخر من البحار، فيعرج إلى صومعة الشيخ جياد، ويبلغه بما جرى له، وفي تلك الليلة يموت الشيخ، فيدفنهُ سيف، ويعود حاملاً الكتاب إلى مدينة الملك أفراح، ويفاجأ بنشوب حرب بين مساعده "سعدون الزنجي" من جهة، والملك أفراح وسقرديون من جهة أخرى، ذلك أنهما رغبا أن يزوجا شامة للملك سيف أرعد؛ ظنا منهما أن سيف بن ذي يزن هلك؛ لأنهما أرسلاه في مهمة مستحيلة، لن يعود سالماً منها، لكن سيفاً بحضوره المفاجئ يوقف الحرب، ويصلح ذات البين، ويروي لهم كل ما وقع له في رحلته إلى مدينة قمرون[29].

(ج). في السيرة الهلالية يغادر أبوزيد "بلاد السرو" باتجاه "بلاد الحسب والنسب والقيطاف" إثر علمه بوجود فرس تدعى "الحيصا" هنالك يرغب في امتلاكها فيخرج متنكراً إلى تلك البلاد، ويلاقي في رحلته شيخاً راعياً قرب عين ماء أسمه "فارس" ويوهم أبو زيد فارساً أنه درويش من "القدس" كيلا يثير وجوده الريب بأمره، وفيما يقدم الراعي الطعام لأبي زيد يقوم هو بعمل "حجاب" له ليمكن امرأته العاقر من الإنجاب، ويظل يراقب عن كثب مكان الفرس التي تعود إلى الملك "حسين الجعبري" ويجد أنها محروسة بعدد من العبيد الأشداء الذين يحمونها من السرقة، وفيما ينتظر أبو زيد متخفياً جوار عين الماء يقوم "مساعد" ابن الوزير، بالاعتداء على "العليا" ابنة الجعبري، فتستغيث بمن ينجدها، ولا وجود لأحد في المكان سوى أبي زيد الذي يهب لنجدتها ويقتل ابن الوزير.

ولما تسأله عن اسمه والهدف من وجوده يخبرها بحقيقة أمره، وأنه قدم لاختطاف فرس أبيها، فتَعِده "العليا" أن تجلب له الفرس لأنه أنقذها، ويعود إلى بلاده وقد حقق مبتغاه، ولما يكتشف الوزير أن ابنه قد قتل بتدبير من ابنة الملك يبدأ حرباً ضده، لكن "العليا" تخبر أباها بأن ابن الوزير حاول الاعتداء عليها، وأن أبا زيد أنقذها، وأنه وعدها أن يستجيب لطلبها ساعة تحتاج المساعدة، فيرسل الجعبري رسولاً يخبر أبا زيد بالأمر، وتصل فرسان بني هلال يقودها أبو زيد الذي ينتصر للملك، ويقتل الوزير وأبناءه، فيكرمه الملك ويزوجه ابنته "العليا" فيعود إلى بلاده بالزوجة والفرس[30].

(د). في سيرة عنترة يخرج عنترة مغادراً "أرض الشربه والعلم السعدى" باتجاه ديار "بني رميش" طالباً الثأر من الملك "الهيلقان" لأنه قتل صديقة الأمير "بسطام" واستحوذ على أرملته، ويرافق عنترة أخوه شيبوب وبعض فرسان بني عبس كعروة بن الورد وسبيع اليمن، بعد أحد عشر يوماً يقترب عنترة من ديار بني رميش فيجدها محمية بالفرسان الصناديد، وأن الملك الهيلقان مسربل بالحديد كأنه الأسد الغضوب، فيرسل عنترة أخاه لاستطلاع المكان، وما أن يعود حتى ينصحه بألاّ يهاجم خصومه مباشرة بل ينتظر خروج مواشيهم صباحاً، فيقوم بغنمها، وحالما يقوم الأعداء بالخروج لاستعادتها يبدأ عنترة بالهجوم عليهم، ويتبع عنترة ما أشار عليه شيبوب عمله، وتدور معركة شديدة بين الجانبين، ويقتل فيها الهيلقان، ويعود عنترة منتصراً وقد أخذ بثأر صديقه[31].

(هـ). في سيرة الظاهر بيبرس يرسل والي الشام رسولاً إلى مصر ليخبر السلطان بيبرس أن أهل الشام يعانون من ظاهرة غريبة، وهي قيام مجهول باختطاف الأولاد والبنات وحجزهم في مكان غير معروف، فيندب بيبرس نفسه للوقوف على حقيقة الأمر، فيغادر (قلعة الجبل) في القاهرة ناحية الشام (=دمشق) وفيما هو يمر في أحد أحياء الشام، يعترضه "نقيب الأشراف" أمام أحد المساجد، وقد ألقى القبض على "حسن بن الإمام" متهماً إياه بخطف ابنته، لأنه وجده يرتدي عباءة ابنته المخطوفة، ولما يستجوب بيبرس ابن الإمام يخبره أنه هو الآخر كان مختطفاً في مكمن خفي يعود إلى امرأة فارسية تدعى "قمرستان" وأنه أفلح في الهروب حينما سكر حراس المطمورة، وكان عارياً لأنهم استولوا على ملابسه، فلم يكن أمامه إلا طلب عباءة ابنة نقيب الأشراف المحتجزة معه في المطمورة، وفيما هو قادم إلى الجامع لإخبار نقيب الأشراف بالأمر اتهمه الأخير بأنه اختطف ابنته، وأنه إنما جاء ليدلهم على مكان الاحتجاز ويستطيع بيبرس اقتحام المطمورة، ويحرر المختطفين ويحرق "قمرستان" التي أرسلها ملك العجم، لتخريب ديار العرب، ويأمر بأن يتزوج ابن الإمام من ابنة نقيب الأشراف، ويباركهما، ويعود إلى "قلعة الجبل" مطمئناً[32].

**ثانياً: مكونات الوحدة الحكائية.**

يكشف الاستقراء الخاص بمكونات الوحدة الحكائية للسيرة الشعبية، عن وجود نظام داخلي، يحكم بنيتها السردية، وسنعمل ـ بحسب الخلاصات السابقة ـ على استخراج تلك المكونات، استناداً إلى تصنيف يهدف إلى استنباط المنطق السردي الداخلي الذي يوجّه تعاقب تلك المكونات، لبيان درجة التماثل فيما بينها، الأمر الذي يدل على ثبات بنية الوحدات الحكائية في السير الشعبية العربية.

1. في (أ) تقرر الأميرة تحرير ولدها وأحفادها من الأسر، وفي (ب) يقرر سيف الحصول على كتاب تاريخ النيل، وفي (ج) يقرر أبو زيد الحصول على الفرس "الحيصا"، وفي (د) يقرر عنترة الثأر لبسطام، وفي (هـ) يقرر بيبرس كشف أمر محنة اختطاف الأولاد والبنات في الشام والاقتصاص من الفاعل. وكل هذا يدل على أن البطل يتدب نفسه لإنجاز مهمة محددة يشبع فيها حاجة ما، تخصه أو تخص بني قومه، تكون أحياناً مادية "فرس، كتاب" أو معنوية "ثأر، تحرير، أسرى، حل معضلة ما". وهذا الحافز يخلخل وضع الاستقرار الذي كانت الشخصيات تنعم به، ويغير حالة سكون الأحداث، ويوجب على البطل وأتباعه مغادرة أرضهم.

2. يتم الرحيل عن "البؤرة المكانية" بتصميم من البطل فتغادر الأميرة "ملطية" في (أ) وسيف "مدينة الملك أفراح" في "ب" وأبو زيد "بلاد السرو" في "ج" وعنترة "أرض الشربة والعلم السعدي" في "د" وبيبرس "قلعة الجبل" في "هـ".

3. يكون اتجاه البطل محدداً، ففي (أ) إلى "قلعة الشيطبان"، وفي (ب) مدينة "قيمر" وفي (ج) "بلاد الحسب والنسب والقيطاف"، وفي (د) ديار "بني رميش"، وفي "هـ" بلاد "الشام".

4. يحدد البطل خصمه، فيكون في (أ) كوشناوش وصليبا، وفي (ب) الملك قمرون، وفي (ج) حسين الجعيري، وفي (د) الملك الهيلقان، وفي (هـ) قمرستان. ولا يشترط أن يكون الخصم قد ألحق أذى بالبطل في هذه المرحلة من الأحداث، ولكنه يستطيع أن يشبع حاجة البطل التي دعته للرحيل، فـ "قمرون" في "ب" ليس خصماً لسيف، لكنه يصير كذلك لما يرفض إعطاءه الكتاب، وحسين الجعبري في "ج" ليس خصماً لأبي زيد، لكنه صاحب الفرس التي يريد أبو زيد الحصول عليها.

5. يستعين البطل بمساعدين، يسهلون له مهمته، وهم على فئتين: أولاً: المساعدون الأساسيون، وهم يرافقون البطل طوال أحداث السيرة، ويكاد يتكرر وجودهم في كل وحدة حكائية كأبي محمد البطّال في (أ) وعاقصة ابنة الملك الأبيض في (ب) ودياب في (ج) وعروة بن الورد وسبيع اليمن في (د) وشيحة جمال الدين في (هـ). ثانياً: المساعدون

الثانويون، ويتعددون طبقاً للوحدات الحكائية، ويلتقيهم البطل في رحلته مثل مليكة في "أ" والشيخ جياد في "ب" وفارس في "ج" وحسن بن الإمام في "هـ".

6. إن المساعدين يعلمون البطل بحصانة مكان الخصم، ففي (أ) تكون القلعة حصناً منيعاً، يحرسه أربعة ألاف من البطارقة، ويوجد الأسرى في مخبأ تحتها، وفي (ب) تكون مدينة قيمر مرصودة بالسحر، ومحصنة بالأبراج، ويشرف على حراستها السحرة والشخص الآلي الذي يتحسس وجود الغرباء حال دخولهم المدينة. وفي (ج) تكون (الحيصا) محروبة بالعبيد، وفي (د) يحرس عشرة آلاف فارس ديار بني رميش، فيما يحرس المختطفين في (هـ) مجموعة من الحراس الأشداء، ويحتجزونهم في سرداب سري يصعب اقتحامه.

7. إن المساعدين يزودون البطل بالصفات الشخصية للخصم، ففي (أ) يكون صليبا كافراً، قبيح الصورة سريع الغضب وشجاعاً، وفي (ب) يكون قمرون قاسياً لا يعرف الرحمة، وفي (ج) يكون الوزير قوياً، وفي (د) يكون الهيلقان شريراً عابساً كالأسد المسربل بالحديد، وفي (هـ) تكون قمرستان زانية ولا أخلاقية.

8. يكشف المساعدون للبطل نقاط ضعف الخصم، مما يمكنه من الانتصار عليه، ففي (أ) تكره مليكة زوجها وتحب "ميخائيل"، وفي (ب) تكون الحكيمة عاقلة المسؤولة عن حماية المدينة أما لزوجة سيف المنتظرة، وتضلل السحرة بألاعيب عجيبة، تسهل مهمة سيف. وفي (ج) تجلب (العليا) بنفسها فرس أبيها إلى أبي زيد، وفي (د) يشعر الهيلقان بالذنب، ولوم قومه له، لأنه أقدم على قتل بسطام فيما يكون سكر العيّاق في (و) سمة ضعف قمرستان.

9. يستثمر المساعدون طبيعة علاقتهم بالخصم، لصالح البطل، ففي (أ) ترسل مليكة زوجها إلى الصيد، لتلتقي الأسرى، وفي (ب) تختفي عاقلة سيفاً بأساليب متعددة في بيتها، وتقنع الملك قمرون بجنون الحكماء والسحرة، وفي (ج) تستغل (العليا) علاقتها بأبيها، فتخطف الفرس، وتسلمها لأبي زيد، وفي (د) يتنكر شيبوب حين الدخول إلى بني رميش، فيما ينتهز حسن ابن الإمام في (هـ) سكر العيّاق، فيهرب من المخبأ.

10. يحدد نوع المساعدة التي يقدمها المساعدون إلى البطل، ففي (أ) ترسل مليكة الأكل إلى الأسرى، وتعمل على فك قيودهم، وتزودهم بالسلاح، وفي (ب) تختفي عاقلة سيفاً من بيتها، وفي (ج) تجلب العليا الفرس لأبي زيد، وفي (د) ينصح شيبوب عنترة بعدم الهجوم مباشرة على بني رميش، وفي (هـ) يقود حسن ابن الإمام بيبرس إلى مطمورة إخفاء الأولاد.

11. على الرغم من الأهمية الفائقة لعمل المساعدين في معاونة البطل، إلا أن ظروفاً مساعدة أخرى، تسهم في إنجاز مهمته، كوجود فتحة تفضي إلى القلعة في (أ) وجود الدابة

الوحشية في (ب) واعتداء الأمير مساعد على (العليا) في (ج) وخروج مواشي بن رميش في (د) ولقاء بيبرس نقيب الأشراف في (هـ).

12. تُقرِّب المكونات السابقة البطل إلى هدفه، فالأميرة تحرر الأسرى في (أ) وسيف يحصل على الكتاب في (ب) وأبو زيد يحصل على الفرس في (ج) وعنترة يثأر لبسطام في (د) وبيبرس يحرِّر المختطفين في (هـ).

13. يعاقب الخصم بالموت غالباً، فالأميرة وإتباعها يقتلون صليبا في (أ) وسيف يقتل معظم خصومه الذين يواجهونه، مثل المختطف الأقطع وعبود خان في (ب) وأبو زيد يقتل الوزير وأبناءه في (ج) وعنترة يقتل الهيلقان في (د) وبيبرس يحرق قمرستان في (هـ).

14. يكافأ المساعد على دوره في إنجاز مهمة البطل، إذ تتزوج مليكة ميخائيل في (أ) ويدفن سيف الشيخ جياد بعد موته في (ب) ويتزوج أبو زيد "العليا" في (ج) وتتعزّز مكانة شيبوب في بني عبس، ويستحسن رأيه في (د) ويتزوج ابن الإمام ابنة نقيب الأشراف في(هـ).

15. فيما يعود البطل إلى (البؤرة المكانية) التي انطلق منها، يطرأ ما يعوّق عودته، في (أ) يعود كوشناوش، ولكن عبد الوهاب يقتله، وفي (ب) تصل جيوش سيف أرعد إلى مدينة الملك أفراح، لترتيب زواج شامة من الملك الحبشي، وفي (ج) يعتدي مساعد على العليا، وفي (د) يلتقي جيش الملك قيس بن مسعود، جيش عنترة إثر قتل الهيلقان، وفي (هـ) يشغل بيبرس بزواج ابن الإمام وابنة نقيب الأشراف.

16. تتغير طبيعة العلاقات التي تحكم الأحداث والشخصيات، فالانتصار على جيوش كوشناوش، يفضي إلى تقوية جبهة الثغور العربية مع الروم، في (أ) وجلب كتاب النيل، يبطل محاولات الإيقاع بسيف في (ب) وقتل الوزير يجعل الجعيري حليفاً لبني هلال في (ج) وقتل الهيلقان يقود إلى نوع من التحالف بين عبس وشيبان، في (د) وحرق قمرستان، في (هـ) يجعل الأمن مستتباً في بلاد الشام.

17. تغلق الوحدة الحكائية، بعودة الأبطال إلى الأماكن التي انطلقوا منها، فتعود الأميرة إلى (ملطية) ويعود سيف إلى مدينة الملك أفراح، وأبو زيد إلى بلاد السرو، وعنترة إلى أرض الشربة والعلم السعدي، وبيبرس إلى قلعة الجبل، ويعود الاستقرار إلى الأحداث إلى أن تظهر بواعث جديدة، تتطلب استجابة أخرى.

### ثالثاً: بنية الوحدة الحكائية

يغذِّي تصنيف المكونات السردية للوحدة الحكائية البحث بحقيقة مهمة، وهي أنها محكومة بمنطق داخلي صارم يوجِّه بناءها ابتداء من ظهور الحافز وصولاً إلى إشباع الحاجة التي ينتدب البطل نفسه لها، ويمثل الإنجاز الذي يقوم به البطل لبِّ الوحدة الحكائية،

ومحورها الدلالي الذي يوجه مكونات الوحدة، ولتحقيق ذلك الهدف يستعين البطل وخصمه بفئة من المساعدين. وكشف البنية السردية للوحدة الحكائية يتطلب الوقوف على كيفية توالي وقائعها في الزمن، فالزمن هو العنصر الذي يضبط نظام توالي الوقائع والوسيلة التي بوساطتها يمكن الكشف عن بنية الوحدة الحكائية، وعليه ينبغي أن تخضع الوحدات الحكائية التي انتخبناها متناً للتحليل إلى معيار الزمن؛ بغية إيضاح أبنيتها السردية الداخلية.

1. في "أ" يبلغ كوشناوش بأمر تحرير الأسرى واعتلاء ميخائيل ثانية عرش القسطنطينية؛ فيترك حصاره للبصرة، ومطاردة جيوش المأمون إلى خراسان، ويعود مسرعاً لإخماد ثورة "بني كلاب" ضده، ولا يورد الراوي أي وصف لعودة كوشناوش، ولا يقدم إلا وصفاً مسهباً لخروج الأميرة إلى قلعة الشيطبان، وتحرير الأسرى والعودة إلى القسطنطينية، والراوي ينتهز فرصة تغيب الخصم للوقوف تفصيلاً على مزايا البطل وأفعاله، وذلك يكشف أن هنالك محورين يعقب أحدهما الآخر، وإن وردا متعاكسين في البنية السردية، فطبقاً لأولوية وقوع الأحداث في الزمان يقوم كوشناوش بالانسحاب لقمع بن كلاب، لكن الراوي يتجاهل ذلك ويعنى بأمر الأميرة فقط، مستخدماً أسلوب السرد الموضوعي لوصف الأحداث حتى لحظة لقاء الأميرة بأبي محمد البطّال، وأسلوب السرد الذاتي على لسان البطّال نفسه بعد ذلك، ثم يعود السرد الموضوعي لاستكمال وصف المواجهة الأخيرة بين كوشناوش وبني كلاب، وهنا تنتظم الأحداث طبقاً للتعاقب، فعودة كوشناوش تعقب وصول الكلابين وميخائيل إلى القسطنطينية، ووصولهم إليها يعقب تحرير الأسرى وتحرير الأسرى يعقب بطبيعة الحال خروج الأميرة من ملطية.

هذا من جهة تعاقب الأحداث أما في البنية السردية فإن عودة كوشناوش توازي في الزمان كل الأعمال التي قامت بها الأميرة لحظة المنازلة مع كوشناوش، إذ يلتحم محورا الحدث، وذلك يكشف أن القسم الأول من الوحدة الحكائية خضع لبناء التوازي إذ يتعاصر فيه محورا الحدث، فيما خضع القسم الثاني لبناء التتابع، مما يجعل أحداث الوحدة الحكائية هذه تتداخل فيما بينها، بصورة عامة.

وفي (ب) يخرج سيف بحثاً عن كتاب "تاريخ النيل" ويفلح في دخول مدينة "قيمر" ويُلقى عليه القبض، ويسجن في "جب الهلاك" إذا تنجده عاقصة، فيقتل المختطف الأقطع، ويحرر الجواري الأربعين الأسيرات في قصره، ويطوف في المدن العجيبة، ثم يحصل على الأدوات السحرية كالسوط والقلنسوة، ويعود إلى مدينة "قيمر" ثانية، ويحصل على الكتاب، ويرجع إلى مدينة الملك أفراح.

ويتوازى هذا المحور من محاور الوحدة الحكائية، مع المحور الذي يعنى بوصف مكائد "سقرديون" في الإيقاع بسيف، وإقناع الملك أفراح في تزويج ابنته من الملك سيف

أرعد. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فإن الراوي يوقف تعاقب الأحداث التي تصور بحث سيف عن الكتاب، إثر إخراجه من "جب الهلاك" ويلاحق ما حدث لسيف مع عاقصة في المدن العجيبة، ويعود لاستكمال الأحداث الخاصة بالهدف الذي جاء سيف من أجله، فالراوي هنا ـ وإن كان لأسباب تتعلق بضرورة تنظيم الأحداث سردياً ـ يوردها على التعاقب، إلا أنها تتداخل من ناحية، وتتوازى من ناحية أخرى، وتندمج أخيراً لتأخذ مساراً متتابعاً، ولأن خاصية التداخل هي الغالبة على خواص التوازي والتتابع في انتظام الوقائع، فإنَّ هذه الوحدة الحكائية، والوحدة (أ) يخضع نسق الأحداث فيهما إلى "البناء المتداخل" وهو البناء الذي تتداخل فيه الوقائع التي تشكل الوحدة الحكائية، دون أن تخضع لضوابط تعاقب الزمان، فالعناية لا تنصرف إلى ترتيب الأحداث ضمن نظام متدرج، بل إلى تقديم الأحداث وتأخيرها، تبعاً للإمكانات التي يحققها الاستباق والإلحاق في بناء الحدث، مما يجعل الأحداث غير منتظمة، يتداخل بعضها في بعض.

2. في الوحدة الحكائية (ج) يغادر أبوزيد الهلالي بلاد "السرو" بحثاً عن الفرس "الحيصا" ويظفر بالحصول عليها، ويعود إلى بلاده، ثم يستغيث به الجعبري فيغيثه ضد الوزير، ويتزوج "العليا" ويعود ثانية إلى بلاده، وفي (د) يخرج عنترة للثأر من الهيلقان، ويعود منتصراً إلى "أرض الشربة والعلم السعدي". وفي (هـ) يتجه بيبرس صوب الشام لإخماد فتنة الاختطاف فيها، ويحرق قمرستان، ويعود إلى "قلعة الجبل" ويلاحظ في هذه الوحدات الحكائية الثلاث أن الوقائع التي تكوّن أحداثها، تتعاقب في الزمان، دون تقطّع أو استباق، أو إلحاق، بل هي تخضع لمنطق متدرج منذ البدء إلى النهاية، ينظم وقائعها ولا يسمح لها بالارتداد أو التشتت، وبذلك فإنها تخضع لنمط آخر من البناء، هو "البناء المتتابع" الذي تتعاقب فيه الوقائع، طبقاً لتتابع الزمان.

### 3. بنية الشخصية السيرية.

كشفت لنا الفقرة السابقة أن السيرة الشعبية تتألف من سلسة من الوحدات الحكائية المتعاقبة التي تمثل أفعال البطل، وأنها خاضعة لمنطق خاص ينتظم مكوناتها. وهي تكشف مجمل التطورات في شخصية البطل؛ فالوقوف على مراحل حياته، يفضي إلى إضاءة أمرين مترابطين، أولهما: بنية الشخصية السيرية، وثانيهما: بيان التطور الدلالي لمتن السيرة، كونها نتاجاً للأفعال المتتالية التي ينهض بها البطل. وكل مرحلة من المراحل التي يمر بها البطل، تتصف بميزات خاصة، تُعبّر دلالياً عن طبيعة المهمة التي ينجزها، وهذه الميزات المعبِّرة عن جميع المراحل التي يمر بها، تتضافر معاً لتمنح الشخصية السيرية صفاتها وخصائصها. إنَّ تتبع شخصية بطل السيرة الشعبية تطوراً ودلالة، يكشف تواتراً في عدد من الثوابت، يمكن تنظيمها على النحو الآتي:

**(أ). النبوءة.**

تهيئ النبوءة في السيرة الشعبية لظهور البطل قبل ولادته، وتلمح في الوقت نفسه إلى الأعمال البطولية التي سيقوم بها؛ فالنبوءة، في سيرة الأميرة، وفي سيرة سيف، وسيرة عنترة، وسيرة بيبرس، والسيرة الهلالية، تدشن لظهور البطل، ففي سيرة الأميرة ترد النبوءة بظهور عبد الوهاب، البطل المنقذ، من مصادر كثيرة، فالرسول يزور الخليفة المهدي في منامه، ويخبره بأن عبد الوهاب "هو من يطلب نصرتي، وبه تسير في الدنيا كلمتي"[33]. وعنه يقول الخليفة المهدي نفسه، إنه سيكون "ترس قبر ابن عمي ـ 7: 42" ويعني قبر الرسول، وكان جعفر الصادق، تنبأ أيضاً بأنه سيكون "ترس قبر ابن عمي ـ 7: 40" أما داود بن محمد، مؤلف كتاب الفروسية، فتنبأ بظهوره وأنه سيكون "له شأن وأي شأن، ولا يوجد مثله في هذا الزمان ـ 7: 65 ـ 66". وطبقاً للنبوءة يوصي الخليفة المهدي بأن يلقب عبد الوهاب بـ "ترس قبر رسول الله ـ 7: 69".

وفي سيرة سيف تكثر النبوءات بظهور سيف، فالوزير يثرب ينبيء الملك بأنه سيخلف ولداً "يكون من صلبه وأسمه من اسمه، ويظهر دين الإسلام، ويأمر الناس بعبادة الملك العلاَّم ـ 1: 13" بل أن سقرديون يعبِّر عن نبوءته بظهور سيف على النحو الآتي، وهو يخاطب الملك أفراح "إني وجدت في الكتب العظيمة والملاحم القديمة أنه يظهر من نسل حام سودان، ويسمون العبيد، ويظهر من نسل سام ولد يقال له السيد اللبيد، ويظهر من نسله ولد يقال له التبع جار الغزال، ويظهر الأهوال، ويظهر من نسلهم رجل يقال له سيف ذو يزن، ويكون أبوه من بلاد اليمن، وتصويره بحمراء الحبش وتلك الأرض والدمن، فيعظم ما تقاسي منه الحبشة والسودان والسحرة والرهبان، ويظهر له شأن وأي شأن، ويحكم على الإنس والجان، بسر سيف آصف بن برخيا، وزير نبي الله سليمان بن داود عليهما السلام ـ 1: 29".

ويورد الأصمعي أن ظهور عنترة ما كان إلا ضد الجاهلين المتجبرين لما أراد الله "هلاك أهل تجبرهم وتكبرهم، أذلهم الله تعالى وقهرهم بأقل الأشياء عليه وأحقرهم لديه، وكان ذلك غير عسير عليه، وذلك بالعبد الموصوف بأنه حية بطن الواد الذكي الفؤاد الطيب الميلاد، صاحب الواد عنترة بن شداد، الذي كان في زمانه شرارة خرجت من زناده، فقمع الله به الجبابرة في زمن الجاهلية حتى مهد الله الأرض قبل ظهور سيدنا محمد خير البرية ـ 1: 4 ـ 5" أما الملك زهير فتنبأ بأن عنترة سيكون "أعجوبة لجميع الناس، ويكره الظلم والفساد ويسلك طريق السداد 2: 89".

على أن سلسلة النبوءات حول ولادة الظاهر بيبرس وظهوره كثيرة، فالإسماعليون، يقولون له لما يقيض لهم اللقاء به "إن اسمك عندنا مذكور وصوتك في الكتاب مسطور،

وأنت الذي دلّت عليه الجفور، وأنت صاحب الفتوح المنصور، وقد رأينا لذلك علايم، وثبتوه لنا الرجال المقادم، والليوث المكارم ـ 2: 96"أما زوجة الشيخ يحيى الشماع فتحلم بأن امرأة من الأشراف تزورها في المنام وعليها حلة خضراء، تحمل في يدها ولداً كأنه البدر. فلما تسألها من تكون ومن هذا الغلام تجيبها"أنا كريمة الدارين أنا أم الأيادي الطايلات، أنا غفيرة مصر من جميع الجهات من الآفات، أما عمَّة الحسن والحسين من نسل سيد الكونين، وهذا نسبي وحسبي، فقلتُ لها وأنا خجلة: نِعم الحسب، ونِعم النسب، ولكنْ من وهذا الغلام الذي في يديك اليمنى؟ فقالت؟ أعلمي يا أم كريم الدين أن هذا محمود المكنَّى بيبرس، وهو الذي تفتح على أيديه بلاد الكفار ومداين أهل الأشرار وهو صاحب الفن والوقار، وتكون مصر في حكمه في غاية الافتخار، ويكتب اسمه على السواحل والأقطار، هذا الأمير بيبرس أبو الفتوحات والنصر ويسمى الظاهر، وسوف يكون ملكاً وسلطان وتذل له رقاب الأنس والجان ـ 1: 4 ـ 5"كما أن الخضرا زوجة رزق تتمنّى على شكل نبوءة بأن يكون لها وليد "يغلب الفرسان ويقهرهم ـ 39" ويكون فارساً يكرُّ على فرسان البوادي، ويعلو ذكره في سائر الأقطار، كما تعبر عن ذلك شعراً، ويلد لها، فعلاً أبو زيد الهلالي، طبقاً للأمنية ـ النبوءة.

**(ب). الأصول النبيلة.**

تتهيأ لبطل السيرة أصول نبيلة قبل ولادته، وإن كان لا يُعترف بها، إلا في مرحلة لاحقة من الأحداث؛ فالأميرة ذات الهمّة تعلن قائلة"أنا فاطمة ابنة مظلوم ابن الصحصاح ابن جندبة بن الحارث الكلابي، ملك ملوك بني كلاب ذو الحسب والنسب، صاحب القول الصواب والصدق في الضراب ـ 6: 28"وبيبرس ذو جذور ملكية نبيلة، ويفّصلها الراوي6: 349 ـ 356 فهو"محمود بيبرس الدمشقي العجمي الخوارزمي ابن القان شاه جمك أحمد بن محمد بن مصطفى بن مرتضى بن سعيد بن رشيد بن إسماعيل بن إبراهيم بن آدم ـ 4: 216".

أما عنترة، فمن ناحية الأب تعود أصوله إلى نزار بن معد بن عدنان1: 5 ومن ناحية الأم إلى النجاشي ملك الحبشة ونسبة إلى حام بن نوح 34: 402، ولا يكتفي الراوي بذلك، بل إنه يقدم لائحة مفصلة لنسب عنترة من ناحية الأم والأب، فيقول"هو عنترة بن شداد الذي فاق أهل زمانه وكانت أمه حبشية، وتقدم حديثها في هذه السيرة المروية، لأنهم لما سبوها من بلادها كانت من أولاد الملوك، وكان اسمها شامة؛ لأن الملك النجاشي ابن خالتها، وقيل جدها، والذين سبوها سموها زبيبة، وهي لها حسب متصل إلى حام بن نوح عليه السلام، فهذا نسب أمه، وأما أبوه ما كان إلا أفخر العرب وكان سيداً منتخب، فهو شداد بن قراد بن راحة بن شرافة بن خزاعة بن ثمامة بن يفيض بن قيس بن عيلان بن ارفهان بن نزار بن معد بن عدنان من مضر بن إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام ـ 38: 253"

وتحتشد سيرة سيف بن ذي يزن بذكر أصوله الملكية، وإرجاع نسبة إلى سام بن نوح. أما أصول أبي زيد فترجع إلى أبي ليلى المهلل ـ 5، فتأصيل نسب بطل السيرة قومياً وتاريخياً، ضرورة ملزمة في السيرة الشعبية، فهو فضلاً عن كونه عربياً يرتفع بنسبه إلى أجداده العرب الأُول، فإنه يرتبط دينياً وتاريخياً بسلالة الأنبياء، أدم ونوح وإبراهيم، حتى لو ثبت تاريخياً عدم كونه عربياً مثل الظاهر بيبرس، فالرواة فيما يبدو، كانوا على دراية، وهم يصلون أنساب أبطال السير، لأن الوجدان القومي يرفض بطلاً غريباً عنه في تلك الحقبة.

**(ج). الانتساب.**

يواجه بطل السيرة معضلتين أساسيتين، منذ بدء ظهوره، هما ولادته الغريبة، وعدم تبني الأب له، فالرواة يهيئون ظروفاً غير طبيعية لولادة أبطال السير، فالأميرة ذات الهمة تولد أنثى لكن يتم إخفاء جنسها، وتربّى كذكر، وتسبى مع قومها من عشيرة طيء، وتربى هناك دون أن تعرف عن نسبها شيئاً" 6: 20" ويولد سيف إثر وفاة أبيه فتحمله قمرية أمه، وتلقيه في البراري تحت شجرة للتخلص منه حيث ترضعه غزالة" 1: 26" وينشأ دون أن يعرف له أب ولا أم ولا اسم، فيسمى" وحش الفلا" إلى أن يخبره الشيخ جياد باسمه وحقيقة نسبه1: 61" .

أما أبو زيد الهلالي فإن لونه الأسود، على الرغم من انتساب أمه إلى الأشراف، يكون دافعاً لأن يتخلى أبوه عنه وعن أمه إذ يطلقها متهماً إياها بالزنا؛ فتلجأ إلى بني الزحلان حيث يتربى أبو زيد (=سلامة، بركات، مسعود) دون أن يعرف أباه وقومه ويتكرر الأمر نفسه بالنسبة لعنترة، إذ يرفض شداد إلحاقه به لأنه يعتقد أنه ولد سفاح من غير عقد نكاح، لأن ذلك يؤثر في موقعه القبلي كما أن بيبرس يختطف ويلقى في حفرة جوار عين ماء"6: 355" ويكبر دون أن يعرف قومه. ويلاحظ أن عدم التبني قد يأتي بسبب من الأب: عنترة وأبو زيد، أو تحت وطأة ظروف خارجة عن إرادة الأب: سيف، بيبرس، الأميرة.

**(د). الغربة.**

بسبب ما ورد ذكره في (ج) يعيش بطل السيرة غريباً، وتكون الغربة على نوعين: غربة عن مكان الولادة كما في حالة الأميرة، وبيبرس، وأبي زيد، وسيف، وغربة عن القوم بسبب عدم قبولهم له كما في حالة عنترة، ويكون سعي البطل واضحا لتخطّي هاتين الغربتين، وينجح في ذلك.

**(هـ). الاختبار.**

بعد أن يدشن الراوي سيرة البطل بما ورد في أ، ب، جـ، د، يمهد أرضية جديدة تمنح البطل قدرة تحقيق ما ورد في أ، ب، وتذليل الصعاب التي واجهته في ج، د، فيوضع في "اختبار أولى" ويجتازهُ، وينبغ في محيطه ويشد الأنظار حوله، فعنترة يلبس في كل يوم" قماطاً

جديداً لأنه يقطعه، ولو كان من الحديد، ولما أن صار له من العمر عامان بالتمام، صار يدرج ويلعب بين الخيام، ويمسك الأوتاد ويقلعها، فتقع البيوت على أصحابها، ويعافر مع الكلاب، ومن أذنابها يمسكها ويخنق صغارها ويقتلها، ويضرب الصبيان، وفي الرابعة من عمره يتصرف كأنه في العشرين1: 79" وقد لاقى ذئباً هجم على غنمه فضربه بعصاه بين عينيه فطير مخه، وقام بقطع يديه ورجليه ورأسه من بين كتفيه، وعاد وهو يهمهم ويدمدم ويزمجر كأنه الأسد القسور، ويقول يا ويلك يا ميشوم الناصية لا تأكل إلا من أغنام عنتر ما تعلم أنه همام غضنفر"2: 81" ويعود مساء وقد حمل رأس الذئب في مخلاة.

ويمر عنترة باختبارات مماثلة، وهو صغير السن، تنتهي بقتل العبد داجي ويفوز بالخطوة لدى الملك زهير والأمير مالك وابنة عمه عبلة، أما الأميرة فيكون اختبارها أكثر قسوة إذ تربى عند طيء، ولما يغزو بنو كلاب طيا وهي لا تعرف أنهم قومها، تبارز والدها دون أن تعرفه وتأسره 6: 20" وحالما تتعرف إليه فيما بعد تحرره من الأسر6: 27"، وتقترب حالة الاختبار هذه كثيراً من حالة اختبار أبي زيد إذ يتعلم أبواب الحرب في خمس سنوات ويقتل أبا الجود، فيعهد إلى الملك الزحلان أن يكون أميراً بعده، ويؤدي ذلك إلى إثارة رزق، وهو لا يدري أن أبا زيد ابنه كما أن الأخير لا يعرف أنه أبوه، فيتبارزان، فيجرح رزق ويهم أبو زيد بقتله، لكن ابنة رزق، وهي أخت أبي زيد، ترجوه ألاّ يفعل، ويأسره في مبارزة أخرى، ويقوده ذليلاً إلى بني زخلان، حيث يتم التعرُّف بينهما، ويعترف رزق بأبوته له44 ـ 45". أما سيف الذي ينقذه صياد، ويوصله إلى الملك أفراح، وبمكائد متعددة من سقرديون، للتخلص منه، يمر بعدة اختبارات، تتوج بتحديه لـ"سعدون الزنجي"وأسره"1: 49 ـ 58". أما بيبرس فيتوج اختباراته بقتل سعيد الركبدار"2: 105" وهو أحد الطغاة، فيجتاز اختبار الشجاعة والفروسية والقوة.

**(و). الاعتراف بالبطل.**

غالباً ما تفضي مرحلة"الاختبار الأولى"إلى الاعتراف بالبطل، فيلحق بأبيه أو قومه، ويعدّ فارساً فـ"سيف"يحظى بمكانة عند الملك أفراح إثر اختباره مع سعدون الزنجي، كما أن أبا زيد يعود إلى بني هلال بعد أن يهزم أبيه، ويلحق شداد عنترة به، ويقرب الملك الصالح بيبرس إليه حينما ينجح في الاختبار، كما تلحق ذات الهمة بقومها للسبب نفسه.

**(ز). التكليف الأولي.**

بعد أن يجتاز البطل الاختبار الأولي، ويعترف به بطلاً، تنتدبه القبيلة أو المملكة فارساً لها ومدافعاً عنها ضد الأخطار التي تتعرض لها، فعنترة يصبح فارس بني عبس، وأبو زيد فارس بن هلال، والأميرة فارسة بني كلاب، والظاهر مدافعاً عن الملك الصالح، وسيف مدافعاً عن الملك أفراح.

**(ح). المعارضة الضيقة.**

إثر مرور البطل بـ(و) و (ز) تبدأ دلائل معارضته بالظهور، فثمة شخصيات في محيط البطل، تعارضه وتحاول أن تعرقل مسعاه في مهمته الفروسية، مثل المختطف الأقطع، وعبود خان في سيرة سيف، وعقبة شيخ الضلال في سيرة الأميرة، والربيع بن زياد وعمارة بن زياد في سيرة عنترة، والوزير مسعود في سيرة بن هلال، وقمرستان وآبيك في سيرة الظاهر.

**(ط). التكليف القومي ـ الديني.**

يصبح البطل بعد سلسلة من التجارب الفروسية الناجحة، شخصية قومية ـ دينية، فسيف يقاتل الأحباش عبدة زحل، ويدشن لظهور الإسلام، وعنترة يقاتل الفرس المجوس مرة، والأحباش، مرة ثانية، واليهود مرة ثالثة، وأخيراً كثيراً من الأقوام المشركة في مناطق كثيرة، كما أن الأميرة وأولادها، يرابطون في الثغور الإسلامية لمواجهة الروم عبدة الصلبان، ويحارب أبو زيد المجوس واليهود، وهنا يبدأ بطل السيرة بتطبيق مثله القومية والدينية على النحو الذي يريد، فيصبح بطلاً مشهوراً، وفارساً ذا صيت وموقعاً مهماً، يبشر برسالته الدينية والاجتماعية والقومية.

**(ي). المعارضة العامة.**

بسبب من (ط) تظهر فئة الخصوم الكبرى، التي تهدف إلى القضاء على البطل، بشتى الوسائل، وغالباً ما يمثل ملوك الممالك المجاورة وفرسانها فئة الخصوم مثل سيف أرعد والحكيمين سقرديون وسقرديس في سيرة سيف، والملك لاوون وكوشناوش في سيرة الأميرة، وبعض أكاسرة الفرس والملك الأسود في سيرة عنترة، والزناتي خليفة في الهلالية، وملوك الدول الصليبية وجوان وعبد الصليب في سيرة الظاهر.

**(ك). المعاضدة.**

بمواجهة فئة الخصوم يستعين البطل بفئة من المساعدين، ويكونون على نوعين: فرسان وعيارون وشطار، ومثال النوع الأول عروة بن الورد، ومقري الوحش في سيرة عنترة، وسعدون الزنجي في سيرة سيف، وعبد الوهاب وظالم وأبو الهزاز في سيرة الأميرة، ودياب وحسن في الهلالية، والإسماعيليون في سيرة الظاهر. أما النوع الثاني وقوامه العيارون والشطار، فإنه يمثل إحدى أخصب الظواهر الدلالية، في السير الشعبية العربية، فالمساعدون مثل أبي محمد البطّال في سيرة الأميرة، وجمال شيحة في سيرة الظاهر، وشيبوب والخذروف في سيرة عنترة، ومسابق العيار في سيرة سيف، يتبعون وسائل كثيرة لتضليل الخصوم، والإيقاع بهم، وييسّرون السبل أمام البطل، لإنجاز مهامه الأساسية، ويكونون أحياناً وراء الدوافع والحواجز التي تجعل البطل، يغادر البؤرة المكانية.

### (ل). الخوارق والسحر

لا يكتفي البطل بالاعتماد على قواه الخاصة، بل يستعين أحياناً بقوى خارقة مثل الجن والسحرة، فسيف يعتمد على الجن مثل: عيروض، وعاقصة، وأويس القافي، والكيلكان، والخيلجان، وعفاشة، وصاروخ الزئبقي، والحكماء، مثل أخميم الطالب، وسيرين الطالب، وبانياس، وبيسان، وعاقلة. ويسخّر عنترة الجن له59: 50 وكذلك الأميرة 5: 45 ـ 76و70: 146كما أن الأعمال السحرية تستأثر بأهمية في السيرة الهلالية106 ـ 107، 215وكثير من أعمال الظاهر بيبرس خارقة2: 120وإلى جانب الاستعانة بمساعدين من الجن والسحرة، فإن بعض أبطال السيرة يستعينون بأدوات سحرية مثل: سيف آصف بن برخيا عند سيف، واللّت الدمشقي عند الظاهر.

### (م). الانتصار.

لا تكتمل رسالة البطل السيري، الذي تؤهله بطولته، لأن يكون صاحب رسالة إنسانية، دون القضاء على خصومه الرئيسين، الذين يختلفون معه دينّياً وقومياً. فسيف يقتل سيف أرعد وحكماءه، وعنترة يقتل كثيراً من الملوك المعارضين، وكذا الأمر بالنسبة للظاهر والأميرة ذات الهمة وأبي زيد. والبطل حيثما يفلح في القضاء على ملك يحوّل رعيته إلى الإسلام، ويترك نائباً له في المملكة، ويواصل فتوحاته وجهاده.

### (ن). العزلة والموت.

بعد أن يفرغ البطل من أداء رسالته، ويُخضع الجميع لإرادته، وتنتفي ضرورة وجوده، يموت وحيداً، مثل مقتل عنترة52: 183ومقتل بيبرس49: 330 وموت الأميرة70: 145وموت سيف17: 66 ومقتل أبي زيد215 ـ "التغريبة". ومثلما كانت، ولادة البطل قد حدثت في ظروف غير ملائمة، فإن موته يكون كذلك وغالباً ما يكون قاسياً، فأبو زيد يقتله رفيقه وابن عمومته دياب، حينما يضربه بدبوس فيتناثر مخه، وعنترة يقتله سهم الأسد الرهيص الذي يشق مثانته، فيموت ممتطياً حصانه، ومتكئاً على رمحه، أما مقتل الظاهر فأكثر قسوة، إذ إنّ قلاوون يستدرجه لزيارته ويفرِّجهُ على غرف بديعة، وحالما يبلغ الغرفة السابعة، وهي الأخيرة حتى يدخلها ولا يدري أن حيطانها متحركة، وفيها سفافيد من الحديد، فتنطبق عليه الجدران فيتمزق لحمه وعظامه، ولا يبقى منه شيء. وحدهما الأميرة وسيف، يزهدان في الحياة، ويعتزلان، ويموتان وحيدين على كبر.

### (س). التوريث.

لا تنتهي رسالة البطل الفكرية ـ الدينية بموته، بل يخلفه أولاده، فالأميرة تترك الأمر لابنها عبد الوهاب، وهو يتركه لابنه ظالم، الذي يخلف ولداً يدعوه عبد الوهاب على اسم

أبيه، ويخلف عنترة بعد موته، ابنته عنيترة لتواصل رسالته، وسيف يترك أولاده يديرون مصير المماليك المجاورة، واليتامى يرثون أبطال الهلالية.

تكشف الثوابت الأساسية في سيرة البطل عن تواتر نسق من "الوحدات الدلالية" لتطابق بنية ودلالة مع نسق "الوحدات الحكائية" التي تؤلف متن السيرة. وهي تسم الشخصية السيرية بسمات خاصة، وتغذي في الوقت نفسه متن السيرة بسماته الدلالية، إذ تتماثل أفعال البطل وصفاته في أجزاء مترابطة تمنح المتن سماته، وتجعل، في الوقت نفسه، ذلك المتن، إطاراً عاماً موجهاً، للنظام الذي يحكم تلك الأفعال.

## 5. نسيج البنية السردية.

إن الراوي المفارق لمرويه، وهو ينسج المرويات السردية، يقوم بمهمة ذات شقين متلازمين، أولها: مهمته السردية في خلق سلسلة من الوحدات الحكائية المتعاقبة التي تتطابق دلالياً مع كل مرحلة من مراحل حياة البطل، وثانيهما: نسجه عالماً فنياً واسعاً يؤطر أفعال جميع الشخصيات في المتن، وما يتطلبه من تحديد الفضاء الذي ينظم الوقائع والأحداث التي تكون لبَّ المتن السردي.

وفي الوقت الذي تغذي فيه الوحدات الحكائية المتن، بأسباب وجوده كونها الركائز التي ينهض عليها، فإنه يغذيها، بالفضاء الذي يُحدد أبنيتها السردية، ومقاصدها الدلالية، وهذا التلازم بين المتن ومكوناته وهو الذي يجعلهما نسيجاً متجانساً، يتصف بالتماسك والخضوع لأسباب واضحة، توجِّه مكونات المتن، بما يجعلها متطابقة وأهداف البطل في كل مرحلة من مراحل حياته، فالراوي مكوّن يقع خارج المتن، فهو ينشد المروي حقيقة، ولكنه حالما يفرغ من وصف طفولة البطل، يندمج في البنية السردية للمتن، ذلك أنه سيرافق البطل في إنجاز الوحدات الحكائية المتعاقبة، ويقوم بمهمة بناء كل وحدة حكائية، وربطها بالوحدة التي تليها، لذلك، فهو والبطل، يتلازمان سردياً في حركة محورية مركزها "البؤرة المكانية" وحالما ينتهي من نسج الوحدات الحكائية، ينفصل عن البنية السردية، ليصف مرحلة "التوريث". ويتكون متن السيرة من الوحدات الحكائية، مضافاً إليها، مرحلة الطفولة ومرحلة التوريث، ويقوم الراوي بإرسال هذا المتن، إلى مروي له، يقع هو الآخر، خارج البنية السردية.

إن إشكالية موقع الراوي والمروي له بالنسبة للبنية السردية في السيرة الشعبية إشكالية معقدة، تستدعي التريث، ذلك أن "السردية" تقر بأن مكونات البنية السردية متلازمة، وتقع ضمن الخطاب، لكن السيرة، التي لا تشكل نوعاً سردياً إلا بالإنشاد الحي الذي يقوم به

منشد حقيقي، يوجه إنشاده إلى متلقين حقيقين مثله، تتصف بأنها، مازالت مقيدة إلى مكونات خارج البنية السردية، بيد أن المنشد، الذي يقوم بمهمة الراوي المفارق لمرويه، سرعان ما يندمج، بعد أن يقدم السيرة للمتلقّين، في البنية السردية، ويتخّفى وراء الراوي، ولكنهُ لأسباب كثيرة، منها: طبيعة المرويات السردية، وضخامة المتون، وحاجات التلقّي، ينفصل بين حين وآخر، عن البنية السردية، ويعلن عن حضوره، كأن يوقف الرواية إلى الليلة القادمة، أو يؤدي حركات إيمائية في بعض المواقف الحاسمة. ولقد حافظت المدونات السردية على الأصول الشفاهية، رواية وتلقياً ولا يتردد الراوي المنشد في الإعلان في تضاعيف السير المدونة أنه سيؤجل الراوية إلى غد، لأن الليل قد مضى، ولا مجال للاسترسال في رواية الأحداث[34].

وشأن موقع الراوي، فانّ المروي له يقع أيضاً خارج البنية السردية، وتدل على ذلك صيغ الخطاب التي يلجأ إليها المنشد في حثّ المروي له، بأن يولي كامل اهتمامه إلى ما ينشد[35]. وعلى الرغم من ذلك، فإن المنشد والمتلقي سرعان ما يتماهيان بالراوي والمروي له، ويصبحان جزءاً من البنية السردية، ولا يذكّر بأمرهما، إلا عندما تتدافع الأحداث، أو ينصرم زمن الرواية فلا يكون أمام المنشد سوى خيار واحد، هو الإعلان عن انفصاله عما يروي، والطلب إلى المتلقين مغادرة المكان.

إنّ الازدواجية في انتماء الراوي والمروي له في السير الشعبية، مبعثها خضوع هذا النوع السرد إلى صيغ الإرسال الشفاهي زماناً طويلاً، الأمر الذي جعل المدونات تحافظ على تلك الصيغ نفسها، وفيما يمكن القول، إن بعض المرويات الشفوية، كالحكاية الخرافية، استكملت شروط بنيتها السردية، بما يجعلها تغذي مكوناتها السردية، دون الحاجة إلى الامتداد خارج تلك البنية المغلقة، كما بينا في فحص علاقة الراوي بالمروي له فيها، فإن السيرة الشعبية التي توارت إلى حدٍ ما إنشاداً، واحتفظت بصيغته تدوينا، مازالت تنص في كثير من أجزائها على أنها تستمد بعض مكوناتها السردية من خارج بنيتها، ولكن نسيج المتن يفضي إلى نتيجة مهمة، وهي أن المروي له كونه مكوناً خارجياً، يعيش في آن واحد زمنين، أولهما زمن إنشاد المروي، وثانيهما زمن أحداث المروي، مما يثير إشكالاً في أمر تلقي تلك المرويات، على مستوى الاستجابة الذاتية، وتأويل الأحداث، وهو الأمر الذي جعل المنشد ـ الراوي ـ يلجأ إلى مشاركة المتلقي في ذلك بأن يلحق بالبطل وقائع كثيرة، تنتمي إلى عصور لاحقة، فهو لا يستطيع، بوصفه كائناً حياً، أن يتخلص من مؤثرات زمنه، فلا يجد سبيلاً أمامه، غير إضافتها إلى زمن البطل الذي يتماهى معه كل ليلة، وأدى هذا الأمر إلى نتيجتين أساسيتين، الأولى طول زمن الأحداث، الذي يبلغ أحياناً عدة قرون، كما في سيرة الأميرة ذات الهمة وسيرة عنترة، وسيرة سيف بن ذي يزن، والهلالية، والظاهر بيبرس،

والثانية "التمدَّد الدلالي" الذي يضفيه الراوي على المرويات السيرة بما يجعلها تنطق على نحو غير مباشر، بوقائع عصره، ولا عصر البطل الذي يروي أفعاله[36].

## هوامش الفصل الرابع

1. سيرة عنتر بن شداد 9: 226و111: 356. سيرة الظاهر بيبرس 1: 21.
2. سيرة عنتر 2: 127 و3: 189و 8: 86 و9: 227 و1: 242 و30: 135 وسيرة الظاهر 7: 408
3. سيرة سيف بن ذي يزن 1: 2 وانظر سيرة عنترة 1:2 وسيرة الظاهر 1: 2.
4. سيرة الأميرة ذات الهمة 15:9
5. م. ن 22: 68
6. م. ن 70: 46
7. سيرة سيف 1: 29 و6: 38و13: 19وسيرة عنترة 1: 62و4: 304 و13: 18: و15: 183 و2: 187 سيرة الظاهر 1: 30و2:83و 5: 316 و7: 388
8. سيرة الأميرة 1: 3
9. سيرة عنترة 1: 76
10. سيرة عنترة 34: 402
11. سيرة الأميرة 26: 40
12. م. ن 70: 7
13. سيرة سيف 1: 16و 3: 21
14. سيرة سيف 17: 57
15. سيرة عنترة 55: 296
16. م. ن 48: 320 و51: 108
17. م. ن 55: 349 ـ 301
18. سيرة الظاهر 6: 349 ـ 356
19. سيرة سيف 1: 2
20. سيرة الأميرة 13:7
21. م. ن 14: 69
22. م. ن 14: 69
23. سيرة عنترة 10:273
24. م. ن 18: 368
25. سيرة سيف 17: 43
26. م. ن 17: 66
27. نصطلح بـ (البؤرة المكانية) على المكان الذي ينطلق البطل منه، لإنجاز مهمة ما، والعودة إليه، وقد أنجز تلك

المهمة.

28. سيرة الأميرة 32: 7 ـ 51

29. سيرة سيف 1: 58 ـ 2: 187

30. سيرة بني هلال 168 ـ 187

31. سيرة عنترة 47: 277 ـ 284

32. سيرة الظاهر 23: 139 ـ 141

33. الحروف تحيل على الوحدات الحكائية التي لخصت من قبل.

34. سيرة الأميرة 7: 34 وسنحيل على السير في المتن.

35. ينظر على سبيل المثال، سيرة سيف2: 75، 4: 75، 7: 88، 9: 64، 13: 79، 14: 67، 15: 66، 16: 68

36. ينظر على سبيل المثال، سيرة الأميرة 6: 3، 13: 18

الفصل الخامس

# المقامة: تشكّل النوع السردي

## 1. المقامة: فضاء الدلالة.

يحيل الجذر اللغوي للمقامة على "المجلس" أو على "جماعة من الناس"[1]، ولما كانت مجالس الناس تحُتّم وجود أحاديث في موضوعات كثيرة، أصبحت الدلالة الاصطلاحية، للمقامة، لا تحيل على المجلس مباشرة، بل على الأحاديث التي تُلقى فيه[2]. وكانت تلك الأحاديث، تعنى أول الأمر بقضايا الدين: من نصح وإرشاد ووعظ، وأمور اللغة، من ألفاظ ومرويات لغوية، ووقائع التاريخ: كأيام العرب، وحروبهم، وأخبار خلفائهم، وولاتهم، قبل أن تنتظم في نمط من الأحاديث التي تتميز بقواعد محدّدة سواء في شكل الإسناد أو تركيب المتن، ثم لم تعد المقامة، وقد استقامت نوعاً سردياً، تقترن بـ"الحديث" إنما أصبحت تحيل على وقائع متخيلة مسندة إلى راوٍ، يقدمها، لا على سبيل التحقّق من صدقها، شأن الوظيفة التي كان يقوم بها الخبر، بل على أنها نوع من الأدب السردي الذي يصدر عن موهبة أدبية، غايتها ابتداع حكاية وليس رواية واقعة، مما جعل المقامة، لتحقيق هذا الهدف، تقوم على راوٍ وهمي يختلق متناً وهمياً. وقد وصف القلقشندي ذلك المتن، بأنه "الأحدوثة من الكلام"[3]. وواضح أنه يعني: حكاية.

وجود حكاية ما يلزم وجود راوٍ لها، وبطل تشكلّ مجموع أفعاله نسيج تلك الحكاية، وظلت المقامة أمينة على هذين المكوّنين السرديين اللذين صارا، ضمن بنية محددة، علامة دالة على هذا النوع السردي، وكلما افتقرت المقامة إلى ذلك كانت تتخلى عن الشروط التي تميّز نوعها. وهيمنت على المقامة، خلال تاريخها الطويل، أغراض تقترن بكل عصر من العصور التي مرت بها، ففيما كانت أغراض الوعظ، والإرشاد، لصيقة بمراحل تكوّنها الأولى، أصبحت أغراض الظرف، والتطفيل، والكدية، وما تستدعيه تلك الأغراض من شخصيات طفيلية، وهامشية، ومتماجنة، سمة تميّز موضوعات المقامة في عصور ازدهارها، ثم تنوعت الأغراض التي تعنى بها في تاريخها المتأخر، فصارت وسيلة للوصف، والمدح، والتعليم، وغير ذلك.

لم تتشكل المقامة العربية بمعزل عن التطورات السردية التي شهدتها القرون الأربعة الأولى، إنما كانت تلك التطورات المحضن الذي ترعرعت المقامة في وسطه، وذوّبت فيها بعض خصائصه وسماته، ولكنها كأي نوع مبتكر وظفت بعض خصائص الموروث السردي الذي سبقها أو عاصرها توظيفاً جديداً، والمناخ السردي الذي شجع محاولات الابتكار والتجديد وفتح الأفق لظهور المقامة، يتطلب وقفة خاصة ترسم ملامحه العامة، وتؤشر إبرز نماذجه، فذلك إنما يسلط الضوء على خلفيات فن المقامة، ويمهد لربط النتائج بأسبابها، دون أن يعنى مباشرة بقضيّة التأثير والتأثر، فما يهدف البحث إلى تحقيقه هو عرض صورة المناخ الإخباري والسردي في العصر الذي احتضن ولادة المقامة، وتعويم ما استقر من جهود إبداعية في مجال السرد الكتابي الذي كان قد بدأ في الظهور لتوّه، لكنه كان يندرج ضمن المرويات الإخبارية، وأسهم في توجيه المقامة، وإبرازها كنوع سردي.

## 2. تضاريس عصر سردي.

الأمر الذي يمكن تأكيده أنَّ بنية الخبر التقليدية في القرن الرابع من إسناد مركبّ، ومتن مقيد بذلك الإسناد، عُرّضت لهزة خفيفة في المجالات التي لاترتبط بعلوم الدين. ومن ذلك سيل المدوّنات في أخبار الظرّاف، والمتماجنين، والمكدّين، والطفيلين، والشطّار، والعيّارين، ممن وردت في تضاعيف كتب الأخبار، أو ما ورد منها في كتب قائمة برأسها، وتتمثل تلك الهزة إما بتبسيط صورة الإسناد، أو في تمويه المتون بوقائع يصعب التثبت من صحة وقوعها. شجع على ذلك الاشتغال بالمرويات الخرافية والإسرائيلية التي ازدهرت روايتها قبل هذه الحقبة. وبذلك شرعت أمام الخبر بوابة، كان الحذر يشوب فتحها من قبل، وتمثل ذلك، بأن الخبر لم يعد يحيل على واقعة تاريخية، قدر عنايته الإحالة على واقعة فنية متخيلة، وذلك في حقول لاعلاقة لها بأدلّة الأحكام، وعلى الرغم من ذلك، فإن إطار الإسناد ظلَّ موجهاً أساسياً، ينظم الفعالية الإخبارية في هذا العصر، والعصور التي أعقبته، فصورة الإسناد البسيط، والمتن الذي يُختلق لأسباب فنيّة، بوصفهما مظهرين جديدين، تجليّا، بأفضل أشكالهما في فن المقامة، وعرفت أشكال متباينة لهما، في عدد وافر من الأخبار والحكايات، سنقف هنا على جانب منها.

أورد أحمد بن يوسف الكاتب (340=951) في كتابه "المكافأة" مجموعة كبيرة من الأخبار، أسند بعضها إلى رواة معاصرين له، وتخلى في بعضها عن الإسناد، وعدّها من مروياته الخاصة التي كان شاهداً عليها، وقسمّ الأخبار، تبعاً للموضوعات التي أولاها عنايته وهي: أخبار في المكافأة على الأعمال الحسنة، وأخرى في المكافأة على الأعمال القبيحة، وثالثة في حسن العقبى، وأكد قائلا "إني أثبت في هذه الرسالة أخباراً في المكافأة على الحسن والقبيح، تنعم الخاطر، وتقرب بغية الراغب، مما سمعناه ممَّن تقدمنا، وشاهدناه

بعصرنا"[4] وقسّم الأخبار في كتابه، بحيث يضفي عليها طابعا أدبيا وليس تقريريا، فغذّيت بمواقف ورؤى، تؤكد أنَّ المؤلف كان يبغي تقديم أخبار اعتبارية، في قضايا تخص أفعال الناس، وأعمالهم.

وأمضى القاضي التنوخي (384=994) السنوات العشرين الأخيرة من عمره في تصنيف مجموعة كبيرة من الأخبار، والحكايات، أودعها كتابين، أولهما "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة" في أحد عشر جزءاً، وثانيهما "الفرج بعد الشدّة" في ثلاثة أجزاء. وفيما يعدّ الكتاب الأول مورداً ثميناً لأخبار كثيرة في الأغراض والموضوعات، يعدّ الثاني ذخيرة نادرة للحكايات والأخبار الخاصة بالمأزق والكرب الذي يلحق المرء جراء شدَّةٍ يقع فيها، والفوز الذي يعقب تلك الشدَّة، والتنوخي كان يعي، وبصورة لا تقبل اللبس، أنه يقدِّم نمطاً مبتكراً من الأخبار والحكايات "لا نظير له ولا شكل" فكان يشدّد على أنه يخرج في ذلك على "السنن المعروفة في الأخبار" ولا يخامرنا شكّ في أن المقصود بتلك السنن، التي خرج عليها التنوخي هي البنية التقليدية للخبر التي شاعت قبله، وترسَّخت في شتى حقول الأدب والمعرفة منذ قرون.

صدّر التنوخي، كتاب "النشوار" بخطبة، ورد في طرف منها "هذهِ ألفاظ تلقطّتها من أفواه الرجال، وما دار في المجالس، وأكثرها مما لا يكاد يتجاوز به الحفظ في الضمائر إلى التخليد في الدفاتر، وأظنها ما سبقت إلى كتب مثله، ولا تخليد بطون الصحف بشيء من جنسه وشكله، والعادة الجارية في مثله، أن يحفظ إذا سمع ليذاكر به، إذا جرى ما يشبهه ويقتضيه، وعرض ما يوجبه ويستدعيه. ولعلّ قارئها والناظر فيها أن يستضعفها إذا وجدها خارجة عن السنن المعروفة في الأخبار، والطريق المألوف في الحكايات والآثار، الراتبة في الكتب، المتداولة بين أهل الأدب"[5]. وما أن فرغ من وصف الأخبار التي ضمّنها النشوار، حتى انصرف إلى تأكيد فرادة عمله، فقال مفتخرا "إنَّ هذه الأخبار جنس لم يسبق إلى كتبه، وإنما أنا تلقطتها من الأفواه دون الأوراق، ويخرج بذلك عن القصد والمراد، والغرض المطلوب في الاستقامة والسداد إذ ليست الفائدة في التنويع، ولا المغزى التأليف، بل لعل كثيراً مما فيها لا نظير له ولا شكل، وهو وحده جنس وأصل"[6]

أمّا كتاب "الفرج بعد الشدّة" الذي وصفه الثعالبي، بأنه "أسير من الأمثال، وأسرى من الخيال"[7] وقد احتذى فيه التنوخي حذو المدائني، وأبي الدنيا، وأبي الحسن عمر بن القاضي، فهو سفر لنمط فريد من الأخبار والحكايات، تصف حالة الشدّة والمحنة التي يتعرض لها الإنسان، وما يعقب ذلك من فرج. ونسق الشدّة والفرج يحكم الكتاب، ويوجهه توجيهاً صارماً، بدءاً من الأخبار المقتضبة في صدر الكتاب وصولاً إلى الحكايات الطويلة التي لا تندرج تحت وصف الخبر، إنما تتجاوزه إلى الحكاية التي تضمن شخصيات،

ومواقف، ووقائع. وكان التنوخي صنفّ هذا الكتاب، لدافع خاص دفعه إلى ذلك، لما مّر به من شدّة وفرج، ولذلك تصرّف في الأخبار، وأضفى على مواقف الشدّة كثيراً من سمات الحيرة والتردد، الأمر الذي شحن الحكايات بسمة أدبيّة واضحة، لأنه كان يهدف إلى "انشراح صدور ذوي الألباب، عندما يدهمهم من شدّة ومصاب، إذ كنتُ قاسيُت من ذلك، في محن دفُعتُ إليها، مما يحنو بي على الممتحنين، ويحدوني على بذل الجهد في تفريج غموم المكروبين"[8].

لايمكن الآن تقدير الأثر الذي تركته صيغة الأخبار والحكايات الكثيرة التي صنفها التنوخي، في النصوص السردية التي ظهرت بعد ذلك، ولكن الذي يمكن حدسه، أنَّ تلك الصيغة التي تحررت إلى درجة ما، من قيد الإسناد المركب، وروّجت لمتون مختلفة الأغراض، وفي قوالب تنأى بعض الشيء عن القالب الضيق الذي تميز به الخبر التقليدي، أسهمت في إشاعة مناخ سردي جديد، تمثل في نماذج مهمة، سنقف على بعضها، بغية وصف تضاريس الجهود التي عاصرت ظهور المقامة.

أنشأ أبو المطهر الأزدي (=القرن الرابع=العاشر الميلادي) حكاية طويلة دعاها "حكاية أبي القاسم البغدادي". ويمكن وصفها بأنها عمل سردي فريد من نوعه، فهو يختلف عن الخبر وقواعده التي عُرفت وترسخت من قبل، ويختلف أيضاً عن الآثار السردية التي أعقبته مثل رسالة التوابع والزوابع، ورسالة الغفران؛ فزمن سرد الحكاية يستغرق يوماً واحداً، والنص يقوم بتمثيل رحلة شائقة لراوٍ جوال، يقدم انطباعاته وآراءه ومشاهداته، حول تقاليد عصره، منتخباً للقيام بذلك رجلاً بغدادياً "كنت أعاشره برهة من الدهر، فيتفق منه ألفاظ مستحسنة ومستخشنة، وعبارات أهل بلده مستفصحة ومستفضحة، فأثبتها في خاطري لتكون كالتذكرة في معرفة أخلاق البغداديين على تباين طبقاتهم، وكالنموذج المأخوذ من عاداتهم، وكأنها قد نظمتهم في صورة واحدة يقع تحتها نوعهم، وتشترك فيها أشخاص ذلك على أحد واحد، بحيث لا يختلفون فيه إلاّ باختلاف المراتب، وتفاوت المنازل[9].

أما هذا النموذج الذي انتخبه الأزدي ممثلاً لأخلاق البغداديين في عصره، فإنما هو شخصية غريبة، متعددة الوجوه، متباينة المواقف، ولنترك له مهمة تقديمها "كان هذا الرجل المحلّى يعرف بأبي القاسم أحمد بن علي التميمي البغدادي، شيخاً بلحية بيضاء، تلمع في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف، وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر، تبّصان كأنهما تدوران على زئبق، عّياراً، نعّاراً، زعاقاً، شهاقاً، طفيلياً، بابلياً، سفيهاً... عاشر المقامرين، والنبّاذين، وتخلّق بأخلاق المخانيث والقرّادين، ودرس علم الزراقين والمشعبذين" وما أنّ يفرغ الأزدي من إيراد صفات بطل حكايته، وهي كثيرة، حتى يختتم ذلك، قائلاً "هذه بعض أوصاف الشيخ، فأسمع الآن إلى أخباره، وما نجلوه من طيب

إبزاره، نستمع شرح قصة خضت منها في فنون غريبة الألوان، وحديثاً كالدر ألّفتُ منه بين الدر والمرجان"[10].

استعان الأزدي بأسلوب السرد الذاتي، فانثالت الانطباعات والرؤى الذاتية حول المواقف والأحداث في الحكاية، وتوالدت المشاهد لوصف البطل في المدينة، وفي كل ذلك تخلى عن الإسناد، وبه استبدل وصفاً مفتوحاً هدف إلى عرض جولة أبي القاسم في أماكن المجون واللهو، ومجالس التطفيل والغناء، وعلى الرغم من أنَّ البطل هو المحور الذي تدور حوله الحكاية، لكونها حكايته الشخصية، إلاَّ أنها تقدِّم في مشاهدها شخصيات ثانوية، تساعد في نسيج الأحداث، وتسهم في شد الوقائع بعضها إلى بعض، وتتألف تلك الشخصيات من عدد من الجواري، والمغنيات، والغلمان، والمتطفلين، الأمر الذي جعل أماكن اللهو مسرحاً لأحداث حكاية أبي القاسم، وجعلها تتبوأ مكانها، بوصفها إحدى أكثر الحكايات خلاعة في تاريخ السرد العربي القديم، فلا يتحرج بطلها الشيخ من الإغراق في الوصف الحسي لكلّ ما يراه في المجالس التي يحضرها. ومكمن ضعف هذه الحكاية يكمن في أنها كانت إطاراً لحشد عدد كبير من المقطوعات الشعرية في موضوعات عدة، فضلاً عن وصف مفصّل للملابس، والعطور، والأفرشة، والفواكه، والخمور، والقيان، والجواري، والغلمان، وذلك جعلها وصفاً لرحلة شخص في المدينة، أكثر ما تكون نسيجاً من الوقائع والشخصيات، ولقد أكدّ المؤلف على نحو غير مباشر ذلك، حينما اختتم كتابه قائلاً "هذه حكاية أبي القاسم البغدادي التميمي، وأحواله التي توضّح لك أنه كان غرة الزمان، وعديل الشيطان، ومجمع المجالس والمقابح، متجاوزاً الغاية والحد، متكاملاً في الهزل والجد"[11].

أثران سرديان بارزان، ظهرا أيضاً في هذا العصر، وجعلا من الرحلة، إطاراً يحكم أحداثهما، إذ يقوم فيهما البطل الجوال بوصف مشاهداته. وهذان الأثران هما "رسالة التوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسي (426=1034) و"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري (449=1057). ويتصل هذان الأثران، في كثير من وجوههما، بالموروث الديني الخاص بمرويات الإسراء والمعراج التي ازدهرت قبل هذا العصر، ويستلهمان مفهوم الارتحال إلى عالم جديد، يختلف عن عالم البطل بحثاً وراء هدف ما، وفيما يختار ابن شهيد عالم الجن، يختار المعري الآخرة، وفيما يهدف الأول إلى الوقوف على سر شاعرية بعض الشعراء والأدباء باللقاء برئي كل منهم، يهدف الثاني إلى معرفة مصائرهم في الآخرة، وفيهما يقوم البطل، الذي ينتدب نفسه راوياً، بوصف فعل أنجزه أو شاهده.

يصطفي الراوي ـ البطل في رسالة التوابع والزوابع تابعاً من الجن له، يدعى زهير بن نمير، يرافقه في ارتحاله حيث يذهب، ويؤكد الراوي المكنىّ بأبي عامر، أنه "متى ارتج

علىّ، أو انقطع بي مسلك، أو خانني أسلوب، أنشدُ الأبيات، فيمثل لي صاحبي، فأسيرُ إلى ما أرغب، وأدرك بقريحتى ما أطلب، وتأكدتْ صحبتنا، وجرت قصص لولا أن يطول الكتاب لذكرتُ أكثرها، لكنني ذاكر بعضها"[12]. وحالما يفرغ أبو عامر من هذه المقدمة، التي يوضح فيها علاقته بتابعه، حتى ينطلق وتابعه إلى وادي الجن، حيث توابع الشعراء، وفيه يقابلان توابع امرئ القيس، وطرفة بن العبد، وقيس بن الخطيم، وأبي تمام، والبحتري، وأبي نواس، والمتنبي، وينشُدهم أبو عامر (=وهو يحيل على ابن شهيد لتطابق كُنيتيهما وكونهما شاعرين ـ كاتبين) مقطّعات من قصائده، فيجيزونها له، ويعدونه شاعراً، وما يلبث أبو عامر، أن يتجه إلى حيث توابع الكتّاب، مثل توابع الجاحظ، وعبد الحميد، وبديع الزمان، وإسحاق بن حمام، وأمام كل منهم، يقرأ أبو عامر، بعضاً من رسائله النثرية، ويتجه بعد ذلك، إلى مجلس لنقاد الجن، ويختتم رحلته بالوصول إلى مكان خاص بحيوان الجن، فيروي لهم بعض أشعاره وشذرات من نثره، ليثبت أنه مبرَّز في حقلي الشعر والنثر. وحالما ينتهي من تطوافه بعد أن يثبت جدارته أمام توابع الشعراء والكتاب ونقاد الجن، وقد انتزع اعتراف الجميع بمقامه الأدبي، يعود برفقة تابعه إلى المكان الذي انطلق منه.

ونهجت "رسالة الغفران" نهج رسالة "التوابع والزوابع" في كون راويها ابن القارح، شأنه شأن أبي عامر، يرحل إلى عالم غير عالمه، يكون هذه المرة عالم الآخرة، وفيها يقوم بمحاولة صعبة لدخول الجنة، ولا يفلح في ذلك، إلاّ بعد تدخل من الصحابة، وموافقة الرسول[13]. وتنفتح مشاهد السرد بعد ذلك على وصف مفصل لمحتويات الجنة من أنهار، وأشجار، وولدان، فتتحدّد ملامح الفضاء الذي ستدور الأحداث فيه، وتتمثل تلك الأحداث بحضور ابن القارح مجالس شعراء وأدباء خلدوا في الجنة فيسألهم في شعرهم وأدبهم، ويجادلهم في أوجه روايته وإعرابه، ثم لا ينفك يورد وصفاً مثيراً لمحتويات الجنة، وتقود الرحلة الراوي في نهاية المطاف إلى النار، حيث هول العذاب والرعب الذي يثيره يوم الحشر، ويتفرج على إبليس، وقد كبل بالأغلال، وهو يُضرب بمقامع من الحديد، ويتقدم ابن القارح متوغلاً في النار، فيجد مجموعة من الشعراء يتعرضون للعذاب، فهذا صخر الذي تتعالى النار من هامته، وذاك بشار الضرير الذي منح البصر في الآخرة، فكلما أغمض عينيه فتحهما زبانية الجحيم بكلاليب متوقدة من شدة النار، ولا يلبث ابن القارح أن يرى في النار، شعراء مثل عنترة، والأخطل وغيرهما.

وصف غولد زيهر رسالة الغفران، بأنها "العمل الغزير الفكرة، العظيم الثروة إلى أقصى حد من الوجهة اللغوية"[14]. ولاشك في أن احتشاد الرسالة بالأفكار، والمناقشات اللغوية والأدبية، أضعف إلى حد كبير بنيتها السردية، وعلى الرغم من أن رحلة الراوي أطرّت أحداث الرسالة، إلاّ أن الإغراق في شؤون اللغة، أفرغ الرسالة من قوة الحكاية، فتحولت

إلى مشاهد متتالية لا ينتظمها سوى الراوي الذي يقف على الأشياء، ويصفها مشهداً بعد آخر. وما شفع لرسالة الغفران ومنحها أهمية خاصة هو أنَّ فضاء الآخرة، وما يفترضه من أحداث متخيلة، نفحها بقوة سواء تعلق ذلك بغرابة المكان وجدتّه، وما يستدعيه من احتمالات تستمد وجودها من الموروث الديني حول الجنة والنار، أو بمحاولات الراوي المستميتة للولوج إلى هذا الفضاء الغريب، ووقوفه على أعمال الثواب والعقاب التي يلقاها البشر في الآخرة.

إنَّ نظرة شاملة إلى البنية السردية لرسالتي ابن شهيد وأبي العلاء، تكشف أنَّ الرسالتين حذتا حذو حكاية أبي القاسم البغدادي، ليس في الغرض، إنما في اسلتهام الرحلة، واستثمار الإمكانيات التي توفرها سواء أكانت رحلة في مدينة ما، أم وادٍ للجن، أم الآخرة، وتلك الآثار الأدبية الثلاثة اعتمدت على راوية جوال يختلق حكاية لأهداف متباينة يتخلى فيها عن الإسناد لأنه يروي مشاهداته العيانية، ويرتب مشاهد السرد على التعاقب دون أن يعنى بضرورات الحكاية من صراع وذروة واختلاف في مواقف الشخصيات، وذلك أضعف بنياتها السردية، لكنها من ناحية ثانية ـ وهو ما نريد تأكيده ـ نهضت، إلى جوار الأعمال التي وقفنا عليها لأحمد بن يوسف الكاتب، والتنوخي، بوصفها أمثلة دالة على الصورة الخصبة للجهود السردية التي تزامنت وعصر ظهور المقامة، بمهمة غاية في الخطورة فقد خففت إلى درجة ما من هيمنة الإسناد المركب، وإن لم تفلح في تقويضه، وبه استبدلت إسناداً بسيطاً لا يهدف إلاَّ إلى تأطير حكاية، تُختلق لأغراض فنية واعتبارية. في مثل هذا المناخ السردي، بزغت المقامة نوعاً جديداً، ذوّبت فيها كثيراً من الجهود السردية في ذلك العصر، وفي مقدمة ذلك، اعتمادها على الراوية الجوّال الذي يلازم بطلاً رحالة، وبوساطة المناقلة الشفوية بينهما، للوقائع التي عاشاها، يتكوّن متن المقامة المتضمن حكاية محبوكة حبكاً فنياً متماسكاً. فإلى تأكيد الريادة الإبداعية لفن المقامة، يتجه مسار البحث في الفقرة اللاحقة.

### 3. إشكالية الريادة الإبداعية.

أقرّ أبو القاسم الحريري (516=1122) بأنَّ بديع الزمان الهمذاني (398 ـ 1007) هو صاحب فن المقامات، وأنه "سبّاق غايات، وصاحب آيات، وأنَّ المتصدّي بعده لإنشاء مقامة، ولو أوتي بلاغة قدامة، لا يغترف إلاَّ من فضالته، ولا يسري ذلك المسرى إلاَّ بدلالته"[15] ثم أكد أنه يريد أن ينشئ مقامات يتلو فيها "تلو البديع، وإن لم يدرك الضالع شأو الضليع"[16].

وجاراه في تأكيد ريادة الهمذاني لفن المقامة، القلقشندي، بقوله إن "أول من فتح باب عمل المقامات، علاَّمة الدهر، وإمام الأدب، البديع الهمذاني"[17] ثم البغدادي[18]. وأقر

كلاهما بأن مقامات البديع هي في غاية من البلاغة، وعلو الرتبة في الصنعة، والسبك، والقوالب الغريبة. وعلى غرارها جاءت مقامات الحريري في نهاية الحسن، وأتت على الجزء الوافر من الحظ، وأقبل عليها الخاص والعام، حتى أنست مقامات البديع وصيرتها كالمرفوضة، وكان الحريري استعمل بعض أسماء مقامات الهمذاني، وقفّى أثر عيسى بن هشام بالحارث بن همام، وعارض طرح الإسكندري بما نسجه أبو زيد السروجي[19].

ظهرت المقامات بوصفها نوعا من الكتابة السردية الجديدة وغير المألوفة، ولم يكن من السهل مقارنتها بأي من فنون الكتابة المعروفة آنذاك، ولما استقامت نوعا سرديا صار البحث في أمرها من شواغل الكتّاب. انتدب ابن الأثير نفسه لذلك فاختار مقامات الحريري وقارنها بالكتابة النثرية الديوانية التي كان عارفا بأسرارها، ولم تكن المقارنة في صالحها، فأورد حكما تنقصه الموضوعية؛ لأنه قارن بين نوعين مختلفين من الكتابة: الكتابة النثرية الوصفية المباشرة، والكتابة السردية التخيلية، قال "هذا ابن الحريري صاحب المقامات، قد كان على ما ظهر عنه من تنميق المقامات واحدا في فنه، فلما حضر ببغداد، ووُقِف على مقاماته، قيل هذا يستصلح لكتابة الإنشاء في ديوان الخلافة، ويحسن أثره فيه، فأُحضر وكُلِّف كتابة كتاب، فأُفحم، ولم يجر لسانه في طويلة ولا قصيرة... وهذا مما يعجب منه".

وراح ابن الأثير يعلّل سرّ هذا العّي الذي ضرب الحريري فجأة، حينما طلب إليه أن يكتب كتابا في ديوان الإنشاء، فقال" لا عجب، لأن المقامات مدارها جميعها على حكاية تخرج إلى مخلص، وأما المكاتبات، فإنها بحر لا ساحل له، لأن المعاني تتجدّد فيها بتجدّد حوادث الأيام، وهي متجدّدة على عدد الأنفاس"ثم مضى مبينا حجّته"ألا ترى أنه إذا خطب الكاتب المفلق عن دولة من الدول الواسعة التي يكون لسلطانها سيف مشهور، وسعي مذكور، ومكث على ذلك برهة يسيرة لا تبلغ عشر سنين، فإنه يدوّن عنه من المكاتبات ما يزيد على عشرة أجزاء، كل جزء منها أكبر من مقامات الحريري حجما، لأنه إذا كتب في كل يوم كتابا واحدا، اجتمع من كتبه أكثر من هذه العدة المشار إليها، وإذا نُخلتْ وغُربلتْ، واختير الأجود منها، إذ تكون كلها جيدة، فيخلص منها النصف، وهو خمسة أجزاء، والله يعلم ما اشتملت عليه من الغرائب والعجائب، وما حصل في ضمنها من المعاني المبتدعة، على أن الحريري قد كتب في أثناء مقاماته رقاعا في مواضع عدة، فجاء بها منحطّة عن كلامه في حكاية المقامات، لا بل جاء بالغثّ البارد الذي لا نسبة له إلى باقي كلامه فيها، وله أيضا كتابة أشياء خارجة عن المقامات، وإذا وقف عليها أقسم أن قائل هذه ليس قائل هذه، لما بينهما من التفاوت البعيد "وأخيرا، يستعين ابن الأثير بابن الخشاب النحوي، لدعم حجّته"الحريري رجل مقامات، أي أنه لم يحسن من الكلام المنثور سواها، وإن أتى بغيرها، لا يقول شيئا"[20].

ولم تفت هذه المقارنة بعض القدماء، ولم يرضهم حكمها المتعسّف بحق الحريري. قال القلقشندي بأن ابن الأثير "لم يوفه حقه، ولا عامله بالإنصاف، ولا أجمل معه القول"[21]. إعاقة انطلاق الحريري أخفقت فورا، فطبقت شهرته الآفاق، وصارت مقاماته "المثل السائر "الأكثر شهرة في الكتابة السردية النثرية العربية الوسيطة، وصاغت الوجه النهائي للمقامات. لم يوفّق ابن الأثير، الذي كشف عن شفافية عالية، في تحليلاته البلاغية التي وردت في "المثل السائر" في العثور على المدخل المناسب للنظر إلى المقامات. معياره في الحكم قام على الكم؛ فكاتب الديوان يمكن له أن يكتب عشرة أضعاف ما كتب الحريري. هذه مقارنة ليست فقط خاطئة، إنما ناقصة، تنقصها المعرفة الكلية بفن المقامات. المقامات لا يجمعها جامع مع الكتابة الديوانية. لم يلحظ ابن الأثير الفارق بين البعدين التقريري في الكتابة الديوانية، والإيحائي التخيلي في المقامات. اعتبر، وبصورة مطلقة، أن قواعد الكتابة الديوانية هي الصحيحة، فهي بحر لا ساحل له، فيما المقامات مجرّد حكاية تخرج إلى مخلص. هذه الحكاية التي تخرج إلى مخلص هي سرّ نوع المقامة، فذلك المخلص، هو حبكة المقامة، كما سنرى، في الفصل القادم.

حينما يثار موضوع ريادة المقامات، ينبغي التفريق بين الريادة الإبداعية والريادة الزمنية، ففيما تحيل الثانية على محاولات تندرج في سياق التاريخ، تحيل الأولى على القدرة الخلاّقة التي تؤسس نمطاً جديداً للتعبير، يقوم على قواعد محكمة في البناء، وفيما ترتبط الريادة الزمنية، بالمحاولات غير المتميزة فنيّاً لنمط من أنماط التعبير، تقترن الريادة الإبداعية، بالمثال الذي اكتسب قوته الفنية، ليكون نسيجاً يحتذى، وموجهاً للجهود اللاحقة. ومن أجل تسليط الضوء على ريادة الهمذاني الإبداعية، وأهميتها في تاريخ فن المقامة، لابد من الوقوف قليلاً على الجهود التي تحيل على الريادة الزمنية، لكى يتضح جهد الهمذاني. نتحدث عن الريادة ليس بمعنى الابتكار من لاشئ، إنما بمعنى بلورة الشكل السردي الجديد. اسم البديع اشتق من قدرته في "الابتداع"، صارت "البدعة" شرفا، بعد أن كانت مروقا ومنقصة. سنعود بعد قليل للنظر في قضية "ابتداع" المقامات، وابتكارها.

عُرفت أربع طبقات من كتاب المقامات العربية بين القرنين الثالث والسادس، في الثانية يندرج الهمذاني، فيما يندرج الحريري في الأخيرة. ويمثل الطبقة الأولى النوري الصوفي (295=907) وابن بسام (303 ـ 944) ويمثل الثانية الهمذاني (398 ـ 1007) وابن نباته السعدي (405=1014) والسلمي (413=1022) ويمثل الثالثة ابن بطلان (460=1067) وابن ناقيا (485=1092) ويمثل الأخيرة الغزالي (505=1111) والحريري (516=1122) والزمخشري (538=1143) والسرقسطي الاشتركوي (538=1143). وعلى الرغم من أنَّ هذا المسرد التاريخي يثبت أن المقامة عرفت قبل أكثر من قرن على ظهور الهمذاني، إلاّ أنَّ الجهود

السابقة لم تظفر بأية أهمية تذكر، سوى حق السبق الزمني، حقّ الريادة التاريخية وليس الإبداعية، مما يدل على أنّ إشارة الحريري تكتسب أهميتها الخاصة، لأنها تؤشر ريادة هذا الفن، ليس طبقاً لمعيار التاريخ بل انطلاقاً من معيار الإبداع، وعليه فأي تضخيم للقِدَم التاريخي، في هذا الموضوع، لا معنى له، بما في ذلك تأكيد زكي مبارك، من أنه توصل "إلى أن بديع الزمان ليس مبتكر فن المقامات، وإنما ابتكره ابن دريد"[22].

لا يفرق زكي مبارك، وهو يتحدث عن فكرة "الابتكار "بين الريادتين الزمنية والإبداعية، وربما لم يكن هذا التفريق مثارا في العقود الأولى من القرن العشرين، حينما صدر عنه ذلك الاكتشاف، واحتُفي به، وأصبح مسلمة تتردّد في معظم البحوث التي عالجت نشأة المقامات، إلى ذلك فإن فكرة الابتكار بذاتها لم تعد تحمل قيمة نقدية، فالآداب الجديدة إنما هي إعادة صوغ وتجميع لرصيد متفكك من آداب قديمة. تحدّث القدماء، بما فيهم الحريري، عن ابتكار الهمذاني للمقامات، ولكن الرصيد السردي للمرويات السابقة عليه، تبلور واتخذ على يديه شكلا سرديا جديدا، فاعتبر طبقا لهذا التصوّر رائدا لفن المقامات. ويلزمنا السياق تأكيد الفروض المنهجية والثقافية للنتائج التي نتوصّل إليها بأدلة وقرائن، ومناقشة الآراء الأخرى إذا لزم الأمر، ولما كان "الاكتشاف" الذي توصل إليه زكي مبارك، استأثر باهتمام الآخرين في سياق موضوع البحث في تاريخ المقامات، فإن استنطاق النص الذي استند إليه، بموجب قراءة مغايرة، تصبح ضرورة ملحة.

استند زكي مبارك في أمر ريادة ابن دريد إلى النص الآتي الذي أورده الحصري "لما رأى (=الهمذاني) أبا بكر محمد بن الحسين دريد الأزدي، أغرب بأربعين حديثاً، وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، واستنخبها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر، في معارض أعجمية، وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترفع له حجبها الأسماع، وتوسع فيها، إذ صرف ألفاظها ومعانيها في وجوه مختلفة، وضروب متصرفة، عارضها بأربعمئة مقامة في الكدية، تذوب ظرفاً، وتقطر حسناً، لا مناسبة بين المقامتين لفظاً ولا معنى، وقف مناقلتها بين رَجُلَين: سمّى أحدهما عيسى بن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندرى، وجعلهما يتهاديان الدر، ويتنافثان السحر، في معان تضحك الحزين، وتحرك الرصين، يتطلّع منها كل طريفة، ويوقف منها على كل لطيفة، وربما أفرد أحدهما بالحكاية، وخصَّ أحدهما بالرواية"[23].

استنطاق نص الحصري الذي اعتبره زكي مبارك وثيقة نهائية في ريادة ابن دريد للمقامات لابد أن يراعي الحقائق الآتية:

1. إنَّ ابن دريد (223 ـ 321=837 ـ 933)، لم يكن سوى لغوي ـ إخباري، يعتمد على

سلسلة الإسناد التقليدية في رواية الخبر، كما تدل على ذلك الأخبار المنسوبة إليه في كتاب الأمالي، لأبي على القالي (356=966).

2. إنَّ الحصري القيرواني (435=1061) متأخر كثيراً عن عصر ابن دريد، كما أنه متأخر عن الهمذاني، مما يؤكد أن روايته لم تكن معاصرة للحدث الذي تقرره.

3. إنَّ نص الحصري يسكت عن جهود كتّاب سابقين للمقامات، عاصروا ابن دريد كالنوري الصوفي، وابن بسام.

4. إنه يقرر أن أحاديث ابن دريد، من المرويات اللغوية، وهدفها التعليم.

5. إنه يميز بين مصطلحي "الحديث" و "المقامة".

6. إنه لا يورد أي وجه من وجوه الشبه بينهما في الغرض، والعدد، والمناسبة.

7. إنه يؤكد أن مقامات الهمذاني، وقف على مناقلتها راو وبطل، ولا تتضمن أحاديث ابن دريد شيئاً من ذلك، فما هي سوى أخبار مسندة.

قراءة نص الحصري، في ضوء هذه الحقائق، لا تكشف أية علاقة نوعية بين الأحاديث والمقامات، فإذا أخذنا في الحسبان ثلاثة مكونات أساسية مشتركة بينهما، وهي: صيغة الإسناد، وبنية المتن، والغرض، نجدهما يختلفان، اختلافاً كلياً في كل ذلك، ففيما جاءت الأحاديث بإسناد مركب أمين على تقاليد الخبر، كما عرفت في الأحاديث النبوية والأخبار الأدبية والتاريخية، وبمتن لا ينطوي على بنية فنية محددة، كونه لا يعنى إلا بإيصال القصد على نحو مباشر، وبأغراض متعددة، تهدف إلى حصر الغريب والحوشي من الألفاظ، فإن المقامات تختلف عن الأحاديث في كل ما ورد ذكره، فالإسناد البسيط الذي يؤطرها، لا يهدف إلى تقصّي الحقيقة، إنما يدشّن لظهور الحكاية، وتهيئة أسباب المناقلة السردية للمتن بين الراوي والبطل، واعتمدت متنا قوامه حكاية متماسكة البناء، طغى عليها غرض الكدية. والمضاهاة بين الأحاديث والمقامات، لا تبرهن على ما ذهب إليه زكي مبارك من أن ابن دريد هو مبتكر فن المقامة، وأن البديع جاراه في ذلك، إنما تقرر أن كلاً منهما كان يعمل في حقل من حقول الكتابة، يختلف عن الآخر، وفيما كان الأول، بوصفه لغويا إخباريا، يهدف إلى إقرار حقائق لغوية، كي تندرج في سياق الوقائع التاريخية اللغوية، كان الثاني، يصوغ نوعاً سردياً اتصف ببنية سردية خاصة.

فكرة الابتكار التي مررنا عليها تصحّ إذا نظرنا إلى المقامات من خارج السياق السردي الذي ظهرت فيه، فتبدو وكأنها "بدعة أدبية، تكاد من فرط تمّيزها عن أنماط الكتابة المعهودة، تكون ناجمة عن غير أصل... وأن صاحبها سّواها على غير مثال، ونسجها على غير منوال"[24]. أو أنها أكثر الأنواع "تمييزاً بين كافة أنواع الكتابة النثرية العربية في العصر

الوسيط"[25]. هذا الوصف، شأنه شأن اكتشاف زكي مبارك، يعبر عن دهشة بما تميزت به المقامات، من جدة في الصياغة، وفي البنية. هذه النظرة غادرها البحث النقدي، ولم تعد تفي بحاجات التحليل، وهو يقارب الظواهر الأدبية الكبيرة، ففي التشيكلات الداخلية للأنواع الأدبية الجديدة تكمن صور لانهائية من التحولات المضمرة للأنواع القديمة. تنبثق الأشكال الجديدة من خضم الرصيد المتفكّك للأشكال التي افتقرت إلى الوفاء بحاجات التعبير والتمثيل، فكفّت، وتحلّلت، ثم تشكّلت، مرة أخرى، في أنواع وأشكال وصيغ أخرى. والمقامات كالحكايات الخرافية والسير، هي أنواع سردية لمادة أدبية كانت معروفة بأشكال أخرى.

كان القدماء مشغولين بفكرة الابتداع والابتكار والخلق، وهذا تفكير مفهوم في سياق ثقافة تنظر إلى قيمة الأشياء من زاوية التفرّد المطلق والندرة، لكنه تفكير خطّي لا يفلح في تفسير الأعماق السحيقة للنصوص الأدبية وتداخلاتها. حينما تذكر فكرة الابتداع والأولية في الأدب العربي يحضر امرؤ القيس والهمذاني، الواقع، إنهما في الشعر والسرد، صهرا بكفاءة عالية مزيجا متنوعا من المواد الأدبية في عصريهما. التفكير بتفرّدهما المطلق في الابتكار يعود إلى إغفال السياق الثقافي والأدبي المصاحب لهما. نلحق ضررا بالغا بالهمذاني حينما نعزله عن سياق عصره، فتضاريس السرد التي سبقته وعاصرته كانت غنية جدا، كما رأينا في الفقرة السابقة، ولم يكن هو بمعزل عنها.

### 4. ثبات البنية التقليدية.

البنية السردية، كما تجلّت في مقامات الهمذاني، اتصفت بأنها، استندت إلى ركنين مهمين، أولهما: راوٍ ينهض بمهمة إخبارية محددة، وثانيهما: بطل ينجز مهمة واضحة، ومن خلاصة تفاعل الراوي والبطل، يتكوَّن متن حكائي قوامه الرواية والحكاية، والعلاقة التي تربطهما، وهذه البنية، التي ثبّت الحريري دعائمها في تاريخ السرد العربي القديم، ظلت زمناً طويلاً، توجّه بقوتها فن المقامة، ومن المؤكد أن الحريري نفسه، عمل بتوجيه من تلك البنية، وأجهد نفسه في تقليدها كما سبق التأكيد من إقراره أنه كان يريد في مقاماته أن يتلو ما أبدعه الهمذاني، ومن ثم يبطل الزعم القائل أنه كتب مقاماته، إثر لقائه شيخاً جوالاً من سروج[26]. حافظ الحريري، على نمط العلاقة التي أوجدها الهمذاني بين الراوي والبطل، وجاراه في ذلك مع عناية خاصة بالصياغات اللفظية التي استجدت في عصره، الأمر الذي جعل انصرافه إلى التصنّع والزخرفة مأخذاً عليه، وانتبه بروكلمان لذلك، فوصف مقامات الحريري بأنها "شيء يبهر العيون، ويسحر القلوب لحظة كالألعاب النارية الجميلة، غير أنها عقيمة كتلك الألعاب، سواء بسواء"[27] وجارى بروكلمان آخرون في تأكيد ذلك[28] وهذا لا يلغي إقرار كتاب المقامات بالأهمية الاستثنائية التي مثلها الحريري في تاريخ المقامة، بعد

رائدها الهمذاني، ومنهم ابن الصيقل الجزري (701=1301) الذي وصف الحريري بأنه "أوحد زمانه، وأرشد أوانه" وأنه لذلك، لم يفلح في مجاراته، وما كان إلاّ تابعاً مقلداً له، قائلاً "ما أنا ممن ينازل شجعان أسجاعه، ويطاول مازان أوزان اختراعه، ويعتلي أبكاره، ويقاوم ويجتلي أبكاره"[29].

وظلّ يستمرئ دوره كمقلد، واصفاً نفسه بالفرس الثاني في السباق، فيما كان الحريري الأول، تارة، وبأنه الجراد، فيما كان الحريري هو الصقر، تارة أخرى، وأفضى ذلك إلى أن يتبوأ الحريري، موقع الإمامة في هذا المضمار، حينما طغت أساليب التصنع في التعبير، وصارت مقاماته قبلة الهواة والمحترفين من كتاب المقامات، فمنحت الكتابة النثرية العربية شرعيتها الأسلوبية في العصر الوسيط، ولم يجرؤ أحد على إغفال معايير الكتابة الحريرية، وعدم التزامها، إلى القرن التاسع عشر، صارت تلك المعايير أعرافا مقدسة للكتابة النثرية، وشاعت في كل مكان، من الأندلس إلى خراسان، وصار أبو زيد السروجي، البطل المتنكّر الذي يطوف مدن دار الإسلام مثالا يحتذى ويحاكى، فأربت شروح المقامات على الثلاثين شرحا بين القرنين السادس والثالث عشر الهجري[30].

ولم يقتصر أمر ترسّم خطى الحريري على القدماء بل ترسمها المحدثون أيضاً، ومن أكثرهم التزاماً بذلك اليازجي (1288=1781) الذي "بالغ في تقليده في الموضوع، وصورة الأشخاص وتصرفاتهم، كما نهج على صياغة المقامات الحريرية في التزام الأسلوب المسجّع"[31].

النماذج الأربعة التي انتخبت لتمثيل البنية السردية التقليدية للمقامة العربية، وهي مقامات الهمذاني، والحريري، وابن الصيقل الجزري، واليازجي، ظلت ابتداء من القرن الرابع، تعمل في أفق محدّد الأبعاد، محكوم بنظام سردي صارم، أسبغ عليها بنية ثابتة، ولم تقوض تلك البنية إلى أن تفكّك النوع السردي الخاص بالمقامات، وتلاشى في العصر الحديث، لكن الأمر الذي ينبغي الإشارة إليه، هو أن تاريخ المقامة العربية، عرف منذ وقت مبكر، تياراً استفاد من المقومات الفنية للمقامة التقليدية، ونشأ على هامشها، واندرج في تاريخها، لكنه لم يخضع خضوعاً تاماً لبنيتها، إنما تحرر في طبيعة العلاقات التي تربط مكونات البنية السردية ونوعها، والوقوف على تشكل فن المقامة، بوصفه نوعاً من أنواع السرد العربي القديم، يقتضي التريّث أمام ذلك التيار.

## 5. المقامة والبنيات السردية المهمّشة.

في الوقت الذي وضع فيه الهمذاني أصول البنية التقليدية لفن المقامة، فأنه في عدد قليل من مقاماته، لم يلتزم القواعد التي نظمت معظم مقاماته الأخرى[32] تخلّى في بعض المقامات، عن

ثنائية الراوي والبطل، وهي من لوازم البنية التقليدية، واختفى أبو الفتح الإسكندري، فكان عيسى بن هشام يقوم أحياناً بمهمته فيكون مرة راوية، ويكون مرة أخرى راوية وبطل. خروج الهمذاني المبكّر على البينة التي أرسى دعائمها بنفسه، يعود إما إلى عدم ثبات البنية السردية للنوع في أول ظهوره، أو إلى رغبة الهمذاني في التنويع على البنية الأصل، لكن ذلك الخروج المحدود، العفوي أو المقصود، فتح الأفق، أمام سلسلة متواصلة من ضروب الخروج على البنية التقليدية في القرون اللاحقة، فظهرت البنيات السردية الهامشية متعددة الوجوه والمظاهر، من تغيب للبطل إلى اندغامه في الراوي إلى تخلي الراوي عن مهمته السردية، مما جعل عدداً كبيرا من المقامات العربية، طوال عشرة قرون تتحول إلى أخبار وصفية، ناهيك عن افتقارها إلى الشروط الخاصة بالنوع الذي تنتمي إليه.

أوضح محاولات التمرّد المبكرة على قواعد المقامة جاء بها ابن ناقيا، إذ لم يلتزم براوٍ محدد في مقاماته، وإن التزم ببطل واحد فيها هو اليشكري[33]، مما أفضى إلى بروز مظهر من المظاهر الجديدة، وهو إمكانية تعدد الرواة في المقامة، أما الغزالي، وهو معاصر لابن ناقيا، فجاءت مقاماته تقليداً للخبر العربي، ولم يكن معنياً فيما يبدو بالانخراط الجدي في فن المقامة، بدلالة قوله، إنه في مقاماته هذه كان يهدف إلى جمع "ألفاظ البلغاء، وفِقَر الحكماء، وسِيرَ الملوك المتقدمين، وكلام الأولياء، والأدباء الراشدين، وأعيان فوائد الكتب، ومختارات ما نقله، ونثره أهل الأدب، ومحاسن أشعار القدماء، والمحدثين، ومِلح أخبار الفضلاء والمتأدبين"[34]، الأمر الذي يؤكد أن مقامات الغزالي، ما هي إلا مرويات إخبارية لا تندرج في نوع المقامة، وهي تجاري أخبار الزهاد والأدباء في نصحهم الملوك والخلفاء، والأمراء، والولاة، والتي اصطلح عليها ابن قتيبة (276=889) من قبل بـ"المقامات" لا وصفاً فنياً لها، إنما دلالة على مجلس النصح والإرشاد[35].

وجاءت مقامات الزمخشري في القرن السادس، مثالاً جلياً، على الاستغناء عن البطل، والاكتفاء براوٍ يخاطب نفسه وعظاً. وكان الزمخشري يهدف فيها إلى مناجاة نفسه، إثر تجربة مرضٍ قاسية، ولم يأل جهداً كما يقول في "انتقاء ألفاظها، وأحكام أسجاعها، وتفويف نسجها، وإبداع نظمها، وإيداعها المعاني التي تزيد المستبصر في دين الله استبصاراً، والمعتبر من أولي الألباب اعتباراً"[36] ولما كان الراوي أبو القاسم (=وهي كنية الزمخشري) يعظ ذاته، فقد غابت الحكاية، وتحول النص إلى مناجاة اعتبارية جوانية للنفس، تفتقر إلى مكونات البنية السردية للمقامة، وصار الإرسال يصدر عن الراوي، ويرسل إليه في الوقت نفسه، وهو ما يختلف والإرسال السردي في المقامة، الذي يتجه إلى مروي له غير الراوي والبطل.

يمكن عدّ مقامات ابن الجوزي (597=1200) من التيار الذي لم يلتزم قواعد المقامة

التقليدية، وإنْ راعى فيها بعض تلك القواعد أحياناً، إذ انتخب لمقاماته راويةً بطلاً، سمّاه "أبا التقويم" رمزاً للعقل، وجعل ظهور هذا الراوي مقترناً بظهور راوٍ مجهول يسبقه مستعينا بضمير المتكلم، ففي مقامة "في وصف قاص"، يقوم الراوي المجهول، في مجلس خاص، بوصف شخصية أبي التقويم، يطلب إليه مَن في المجلس، أن يكتب إليه بالحضور، فما كان من الأخير إلا الوصول مسرعاً فينتخب له موضوعاً للمسامرة عن القصص، لأنها "أوفى الأقسام، وأوفر الحصص"[37]، فيروى للحضور قصصاً دينّية عن آدم، ونوح، وعاد، وثمود، وشعيب، وقارون، وقوم سبأ، وإبراهيم، ويوسف، وداود، وسليمان، وعيسى، وأصحاب الكهف، ويختتم سلسلة قصصه، بسيرة الرسول محمد. وللتوفيق بين عدد القصص، والزمن الذي تستغرقه روايتها، يلجأ الراوي إلى تقسيم المقامة على خمسة أقسام، يستغرق كل قسم ليلة واحدة، وهو شكل جديد في المقامة العربية، لم تتوفر لنا بعد شواهد على وجوده إلاّ في مقامات ابن الجوزي، وهو يشبه إلى حدّ ما تركيب "ألف ليلة وليلة" سواء من جهة الراوي، أو المروي له، أو في تقطيع الحكاية، تبعاً لعدد الليالي الذي تستغرقه الرواية.

وتندرج في هذا السياق، مقامة للشاب الظريف (=شمس الدين بن عفيف التلمساني (687=1288) التي يرويها راوٍ واحد، وفيها ثلاثة أبطال، يقوم كل منهم، برواية حكايته للراوي[38]، وهو أمر لم يُعرف من قبل، يناقض مقامات ابن ناقيا الذي أوجد تعدداً في الرواة، والتزم بطلا واحدا. وتكاد "مقامة في قواعد بغداد في الدولة العباسية"[39] لظهير الدين الكازروني (697=1298) تنحو المنحى ذاته، إذ يتناوب فيها على الرواية شخصان، هما: قاضي تبريز الذي يؤمل نفسه زيارة بغداد، ورجل أخر لا يعلن عن اسمه، يصف له المدينة المنكوبة، وتفتقر المقامة إلى الحكاية، ولا تعدو سوى وصف مفصل للمدينة وما آلت إليه من خراب.

وحذا ابن الوردي (749=1349) حذو سابقيه، إذ جعل مقاماته وسيلة للتعبير عن قضايا متعددة، دونما عناية بالشخصية المركزية في المقامة[40]. ثم توالت محاولات الخروج على البنية التقليدية للمقامة، كما نجد ذلك في مقامات القوّاس (886=1481) الذي أوجد عدة أبطال لمقاماته، والسيوطي (911=1505) الذي أحال مقاماته على نمط من المناظرات، دونما عناية ببطل أو راوٍ، إنما جعل نفسه محوراً لمناجاة ذاتية[41] والخفاجي (1069=1658) الذي صرف همّه لنقد المظاهر الاجتماعية السيئة، دون اهتمام بقواعد فن المقامة. وفي هذا التيار تدخل مقامات الكريدي (1197=1782) والشيرازي (ق12هـ= ق18م) وأصبحت المقامة عند السويدي (1174=1760) وسيلة للتعبير الذي يقوم على الأمثال السائرة[42] وعند الورغي (1190=1776) وسيلة لمدح الولاة والأمراء[43].

المحاولات التي اندرجت تحت نوع المقامة ولم تلتزم قواعدها الصارمة، ما كانت سوى أعمال هامشية، لم يقيض لها أن تستأثر بالاهتمام، وكانت تستخدم وسيلة من وسائل التعبير عن قضايا ومواقف ومشكلات ذاتية أو موضوعية، ولم يكن هدف كتابها تقديم أعمال فنّية خالصة، شأن الرواد الأول للمقامة، وأصبحت المقامة عند المتأخرين كالشدياق (1305=1886) والأنصاري (1324=1906) وسيلة للدرس اللغوي، وعرض المعارف الخاصة الغريبة، والمعاني الغامضة، ومعرضاً لترادف الكلمات، والتعابير الغريبة وكان الهدف التعليمي هو الموجّه الأول لكثير من تلك الأعمال، ولا يتردد كثير من الكتّاب، عن الإعلان، بأنَّ هدفهم تعليمي مباشر وليس فنياً، شأن محمد فريد وجدي (=ولد في عام1295=1887) الذي يقول "لسنا أول من اخترع هذا النوع من الأدب، فقد سبقنا إليه فطاحل كُتاب العربيّة الأقدمون: بديع الزمان الهمذاني، وأبو القاسم الحريري، وجار الله الزمخشري، وجلال السيوطي وغيرهم، تلا تلوهم في العصر الحديث: الشيخ ناصيف اليازجي اللغوي المشهور بسورية، فرأينا أن نحتذي شاكلتهم، ونترسم خطواتهم، بوضع مقامات أدبيّة، ترمي لأغراض تعليمية، وزدنا عن متقدمينا، بأن جعلنا الصيغة الفلسفية فيها متغلبة على سواها"[44].

والإشارة التي أوردها محمد فريد وجدي، وغيره من المحدثين، حول ترسّم خطوات السابقين، واحتذاء نموذجهم، لا تنطوي على الحقيقة، فالترسّم المزعوم، لم يكن اقتداء بالبنية السردية لنموذج الأقدمين بل هو نوع من الإقرار بفضل أولئك السابقين، وثمة فرق لا يخفي بين استلهام نموذج ما، وبين الإعجاب بصاحبه، أما التصريح الذي لا لبس فيه، بالهدف التعليمي للمقامة، فهو إقرار واضح، باستخدامها وسيلة في إيصال معرفة معينة، فلسفية أو لغوية أو تاريخية، الأمر الذي جعل النص الأدبي حاملاً لمحمول غريب عنه، وسيلته الحجاج والجدل والبراهين والقول المباشر الذي لا ينطوي على مقاصد رمزية، ومرامٍ يمكن التحقق منها، دون اللجوء إلى الاستنطاق والتأويل، وهو ما لا يمكن أن يكون النص الأدبي معبراً عنه إلاّ بتخليه عن أدبيته، ووظيفته التي توحي بالمغزى، ولا تحيل على القصد مباشرة.

ولم تنتظم محاولات الخروج على البنية التقليدية للمقامة في اتجاه واحد، بل اتخذت مظاهر متعددة، كما وقفنا عليها، مما جعلها فردية، لم تكتسب إمكانية استقطاب مماثلة للنمط التقليدي، الأمر الذي يحتم علينا، الاقتصار على دراسة "البنية السردية" للشكل التقليدي، الذي يتصف بخصائص واضحة، تمنحه حق انتزاع صفة النوع السردي الخاص بين الأنواع الأخرى للسرد العربي القديم.

## هوامش الفصل الخامس

1. الصحاح والقاموس المحيط والمعجم الوسيط، مادة "قوم".
2. شوقي ضيف، المقامة، القاهرة 8.
3. صبح الأعشى 14: 110
4. أحمد بن يوسف الكاتب، المكافأة، تحقيق أحمد أمين وعلي الجارم، القاهرة 3
5. نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة 1:1
6. م. ن. 1: 21
7. الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 2: 346
8. التنوخي، الفرج بعد الشدة، بيروت 1: 52
9. أبو المطهر الأزدي، حكاية أبي القاسم البغدادي، تحقيق آدم متز، هيدلبرج 1.
10. م. ن. 3 ـ 4
11. م. ن. ص 146
12. ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، بيروت 09 ونص الرسالة ورد في كتاب الذخيرة لابن بسّام ق 1 مج 1: 245 ـ 310.
13. أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق على شلق، بيروت 89.
14. جولد سيهير، مذاهب التفسير الإسلامي، ترجمة عبد الحليم النجار، القاهرة 71.
15. الحريري، مقامات الحريري، بيروت 13.
16. م. ن 11.
17. صبح الأعشى 41:011.
18. خزانة الأدب1: 295
19. صبح الأعشى 14: 125 ـ 126، وخزانة الأدب 1: 295
20. المثل السائر 1: 27 29
21. صبح الأعشى 14: 124 ـ 126
22. زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، بيروت 1: 243.
23. الحصري، زهر الآداب 1: 273 ـ 274
24. حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، تونس 11 ـ 12
25. فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص التراثي، بغداد 95
26. المكي، نزهة الجليس ومنية الأديب الأنيس، النجف 2: 3، وشذرات الذهب4:50وكشف الظنون2: 1788
27. بروكلمان، تاريخ الأدب العربي 5: 144
28. أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، بيروت 397 وميكال، الأدب العربي 83
29. ابن الصيقل الجزري، المقامات الزينيّة، تحقيق عباس مصطفى الصالحي، بيروت 76

30. انظر قائمة الشروح في بروكلمان، تاريخ الأدب العربي 5: 147 ـ 150
31. فكتور الكك، بديعات الزمان، بيروت 126.
32. وهي: الصميرية والمغزلية والنهيدية والبغدادية والغيلانية والتميمية والبشرية
33. يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، مكة المكرمة 167
34. الغزالي مقامات العلماء بين يدي الخلفاء والأمراء، تحقيق محمد جاسم التميمي، بغداد 44.
35. عيون الأخبار، 2: 333 ـ 343
36. الزمخشري، شرح مقامات الزمخشري، بيروت 12
37. ابن الجوزي، مقامات ابن الجوزي، تحقيق محمد نغش، القاهرة 14
38. التلمساني، المقامة، ملحقة بديوان محمد بن يوسف الشيباني، تحقيق محمد سليم الأنسي، بيروت 13
39. الكازورني، مقامة في قواعد بغداد الدولة العباسية، تحقيق كوركيس عواد وميخائيل عواد، مجلة المورد عدد 4/ 1979، بغداد 428
40. فن المقامات بين المشرق والمغرب 245.
41. محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، القاهرة 49
42. السويدي، مقامة الأمثال السائرة، القاهرة 14.
43. الورغي، مقامات الورغي ورسائله، تحقيق عبد العزيز الفيزاني، تونس 26
44. محمد فريد وجدي، الوجديات، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، بيروت 43

الفصل السادس

# البنية السردية للمقامة العربية

## 1. بنية الاستهلال السردي.

حينما يغامر قارئ معاصر، ويلتقط مقامات الهمذاني، أو الحريري، أو ابن الصيقل الجزري، أو السرقسطي، فإن الأمر الذي يلفت انتباهه التعقيدات اللغوية، والصناعة اللفظية المبالغ فيها، وسيلحظ أن الحركة السردية للشخصيات تتوارى خلف كثافة الأسلوب ووعورته، وبالكاد ترتسم في مخيلته صورة العالم السردي لتلك المقامات، وفيما يمضي مخترقا سطح النص بصعوبة بالغة، وكأنه يزيح صخورا تعوقه، باتجاه العمق، فسيصاب بخيبة أمل لأن مدار الأحداث ومركزها الكدية والاحتيال، وسيجد صعوبة بالغة في استكشاف الدلالة الخاصة بالمهمّشين والمنبوذين، والبنى الاجتماعية الطاردة للفكر، فتدفع الشخصيات للارتحال الدائم، وستفلت لكل ذلك منه نبضات التمرّد، والسخرية المرّة، والفكاهة الجارحة، والمفارقة، والالتباس، والتنكّر، وعموم مظاهر الاحتجاج والرفض الضمنية لكثير من التعاليم الأخلاقية التي عاصرت ظهور النصوص، فغرابة الأسلوب، والألفاظ المهجورة، ستحولان دون اقتراب القارئ إلى كل ذلك، فالمعنى "يتوارى في أفق عائم، ومن أجل الوصول إليه يجب اقتحام عقبة الغريب والمجازات. الكتابة المرموزة مبنية بشكل يحفر مسافة بين الدال والمدلول: لذا فهي بحاجة إلى عملية شاقة لفكّ الرموز"[1].

وكلما توغل القارئ في الزمن بعد عصر الهمذاني زاد غموض النصوص وإبهامها، قد يفكر، لحظة ما، بأنه ضحية ألاعيب لفظية وبلاغية مستغلقة. ولكن هل من الصواب تحميل هؤلاء الكتّاب وزر معاناة القارئ، وهو يداري حيرة منفرة في البحث عن دلالات الألفاظ في المعجمات أو الحواشي الشارحة للنصوص؟ الغالب أنهم لم يفكروا بهذا القارئ المفترض الذي ظهر بعد هذه القرون الطويلة، ولم يتخيلوا النسق اللغوي الذي سيتربّى عليه، ويعتمده في مقاربة نصوص الأدب، نسق التراسل الحرّ وغير المقيّد، فهم كتبوا مقاماتهم امتثالا لنسق لغوي وثقافي خاص بعصرهم، بل أنهم أعابوا على القدماء البداهة الأسلوبية، واجتناب الغريب، وكأنهم يتهمون السلف بالسطحية. أدبهم يحوم في أفق مباشر لا عمق فيه. في

المقامة الجاحظية، يوجّه الهمذاني نقدا مباشرا لسلاسة الجاحظ، ويصف أسلوبه بأنه" قليل الاستعارات، قريب العبارات" فماذا جرى لتنقلب المعايير القديمة والحديثة، وتظل الكتابة النثرية الوسيطة مملوءة بالاستعارات، وبعيدة العبارات؟ نفهم ذلك في ضوء التمازج الثقافي والعرقي. لم يعد التفكير ولا التعبير خطيين، دخل المكوّن الأجنبي حاملا معه تركيباته الأسلوبية والعقلية، جرى تطعيم ثقافي عام، صارت الكتابة صنعة، وليس تعبيرا عن بداهة.

اتصفت أساليب الكتابة النثرية والشعرية بالتعقيد، ودرجة التمثيل فيها اختلفت. غزاها الغموض، وفُرّق بين وجوه التشبيه، ولمعرفة المقاصد ينبغي بذل الجهد، واللجوء إلى التأويل. شعرت الآداب الجديدة بحاجتها إلى الانفصال عن الآداب القديمة. تهجّم كثيرون على الشعر والنثر القديمين، وامتد الشكّ إلى صلاحية ذلك الأدب الذي أصبح جزءا من ذاكرة وليس مكونا فاعلا من ذائقة جديدة. أما القارئ الحديث فتلقّن نمطا مغايرا، وبالمقارنة فهو بالنسبة للهمذاني، مثل الهمذاني بالنسبة للجاحظ، الكتابة والقارئ يتلازمان في سياق ثقافي، حينما يبتعدان عن ذلك السياق يسقطان في هوّة الجهل وسوء الفهم. القارئ الحديث إن دفعته الحاجة، أو الفضول، للعودة إلى المقامات، فذلك يقع في حيّز محدود: معرفة آداب الماضي، ودراستها، وبالنسبة له، فتلك النصوص المستغلقة لم تعد تُسهم في الإجابة عن مشكلاته، واستعارته لها من الماضي عديمة الجدوى، دافعها الفضول أكثر من الفائدة، يحسب أنه يعود زائرا إلى عالم مهجور. ثمة مسافة تفصله عن كل شيء في تلك النصوص البكماء.

تظهر هذه المفارقة بين القارئ الحديث وكتّاب المقامات بفعل المغايرة الثقافية، وغياب التواصل، فالكاتب والقارئ ينوءان تحت حمل ثقيل مشترك: كتابة النص في عصر له شروطه وقراءته في عصر آخر بشروط مختلفة، وعملية التلقّي التي تعبّر عن الشراكة التواصلية بين الاثنين تكشف صعاب الفهم والتأويل. صعاب تتعقّد أحيانا فتتحوّل إلى سوء تفاهم. سوء التفاهم قائم الآن بين المقامات والقرّاء. تقبع المقامات وشروحها في رفوف معتمة، ويعزف القرّاء عنها بصورة عامة، إلا لفضول أو درس إجباري.

أصبحت تلك النصوص الممتعة، والمفعمة بالحركة والمغامرة، والمصنوعة بمهارة لغوية عالية، اليوم مركونة في الخزانات الخلفية لدور الكتب، لا يكاد يقبل أحد عليها. يتوقف دارس عابر، أو فضولي لمعرفة جانب من أدب الماضي. ذلك ما آل إليه مصير تلك النصوص التي كانت تجذب القرّاء والمستمعين، فتخلب ألبابهم، وهي تطوف بهم في مدن دار الإسلام شرقا وغربا، والآن توارت تلك النصوص، واختفت معظم المدن، وتفتّت دار الإسلام نفسها، وبغياب الحواضن الثقافية الملهمة والموجّهة لتلك النصوص انحسر وجود المقامات، ولم تنخرط في الوعي العام، كما كان الأمر في العصور الإسلامية الوسيطة،

أصبحت المقامات اليوم حاجزا بين عصرين وثقافتين. فمن الذي ينبغي أن يتخطّى حبسته؟ الهمذاني والحريري وابن الصيقل الجزري والسرقسطي أم القارئ في عصرنا؟.

فكرة الانحباس في نسق ثقافي ليست جديدة، إنها ملازمة للثقافات والآداب منذ القدم، فحيثما يكون الأمر خاصا بهذه الشبكة الرمزية من الألفاظ والمعاني والتمثيلات النصيّة، فلابد من الامتثال لقاعدة واحدة لا غير: مراعاة قواعد التواصل بين المرسل والمتلقّي ضمن عصر ما وثقافة معينة. لم يكن كتّاب المقامات على خطأ، فقد امتثلوا لمعايير عصرهم، وليس القارئ الحديث بخاطيء، فله معياره الخاص، لكن الخطأ يظهر حينما نقوم بتجريد النصوص من مرجعياتها ومعاييرها وأنساقها، ونهمل ذخيرة القارئ، ونجرّده من ثقافة عصره، أو نحبسه بقوّة فيها. من الخطأ اعتبار المقامات أدبا صالحا لكل عصر، ولا يمكن أن يكون أي نص صالحا لجميع العصور، فكرة التجريد والتعالي، وعزل النص عن سياقاته الثقافية، تلحق ضررا مشتركا بالنصوص ومتلقّيها على حد سواء. أدب الماضي يحتاج إلى مهارة، ودراية، ومران، وخبرة، والتمكن منه يحتاج إلى ارتحال متواصل في مظانه.

كيف يُفهم التعقيد الظاهر في المقامات لقارئ اليوم على أنه من بداهة القرن الرابع؟ هل يصبح الإبهام المتصنّع بداهة؟. تُجمع مصادر معاصرة للهمذاني أنه كان صاحب بداهة وارتجال، الثعالبي يؤكد في كتاب "يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر" أن الهمذاني كان خارقا في بداهته، له القدرة على معالجة كل المعاني التي تقترح عليه من عويص الشعر والنثر، فـ "يرتجله في أسرع من الطرف"[2].

وشاع أنه يتصف بذكاء خاص، وعرف في الكتابة النثرية بأنه كان يلبي مقترحات مفاجئة في ختام كل جلسة، فيرتجل أمام الحضور مقامة، هي مسك الختام في المجلس، وكان هذا تقليدا ثقافيا شائعا، فالليالي، تختتم، في كتاب" الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيان التوحيدي، بملحة الوداع، وكنا رأينا كيف أن الخرافة، كانت استجابة لغرض مقترح في مجلس. فكرة بداهة البديع، وارتجاله، أكدها الشارح الأكبر لمقامات الحريري، الشريشي، ففي سياق توضيحي، أورد بأنّ الهمذاني كان يطلب من الحضور في مجلسه أن يتقدّموا بمقترح، فيبادر لتوّه، مرتجلا مقامة موافقة للغرض المقترح[3].

لكن تفصيلا أكثر سعة وفائدة يأتي في كتاب "قري الضيف" يلم بالخلفيات الثقافية للهمذاني، ويفسر البداهة التي نحن بصدد مناقشتها، قال إن الهمذاني، هو" بديع الزمان، ومعجزة همذان، ونادرة الفلك، وبكر عطارد، وفرد الدهر، وغرة العصر. ومَن لم يلق نظيره في ذكاء القريحة، وسرعة الخاطر، وشرف الطبع، وصفاء الذهن، وقوة النفس. ومَن لم يدرك قرينه في ظرف النثر وملحه، وغرر النظم ونكته. ولم ير ولم يرو أن أحدا أبلغ مبلغه من لب الأدب وسره، وجاء بمثل إعجازه وسحره، فإنه كان صاحب عجائب وبدائع

وغرائب؛ فمنها أنه كان ينشد القصيدة التي لم يسمعها قط، وهي أكثر من خمسين بيتا، فيحفظها كلها، ويؤديها من أولها إلى آخرها، لا يخرم حرفا، ولا يخل بمعنى، وينظر في الأربعة والخمسة أوراق من كتاب لم يعرفه، ولم يره، نظرة واحدة خفيفة، ثم يهذّها عن ظهر قلبه هذّاً، ويسردها سردا. وهذه حاله في الكتب الواردة عليه، وغيرها.

وكان يقترح عليه عمل قصيدة، أو إنشاء رسالة في معنى بديع، وباب غريب فيفرغ منها في الوقت والساعة والجواب عنها فيها. وكان ربما يكتب الكتاب المقترح عليه فيبتدئ بآخر سطر منه، ثم هلمّ جرا إلى الأول، ويخرجه كأحسن شيء وأملحه، ويوشّح القصيدة الفريدة من قوله بالرسالة الشريفة من إنشائه، فيقرأ من النظم والنثر، ويروي من النثر والنظم، ويعطي القوافي الكثيرة، فيصل بها الأبيات الرشيقة، ويقترح عليه كل عويص وعسير من النظم والنثر، فيرتجله في أسرع من الطرف على ريق لا يبلعه ونفس لا يقطعه، وكلامه كله عفو الساعة، وفيض البديهة، ومسارقة القلم، ومسابقة اليد، وجمرات الحدة، وثمرات المدة، ومجاراة الخاطر للناظر، ومباراة الطبع للسمع.

وكان يترجم ما يقترح عليه من الأبيات الفارسية المشتملة على المعاني الغريبة بالأبيات العربية، فيجمع فيها بين الإبداع والإسراع إلى عجائب كثيرة لا تحصى، ولطائف يطول أن تستقصى. وكان مع هذا كله مقبول الصورة، خفيف الروح، حسن العشرة، ناصع الظرف، عظيم الخلق، شريف النفس، كريم العهد، خالص الود، حلو الصداقة". وأخيرا ينتهي إلى أن الهمذاني أملى مقاماته و"ضمنها ما تشتهي الأنفس، وتلذ الأعين، من لفظ أنيق قريب المأخذ، بعيد المرام، وسجع رشق المطلع والمقطع كسجع الحمام، وجدّ يروق فيملك القلوب، وهزل يشوق فيسحر العقول"[4]. مدونة متنوعة، حينما نتأملها نرمي القارئ الحديث بالجهل، لأنه لم يعدّ ثقافيا لفهم هذه الدرر الثمينة التي خلفها بكر عطارد.

ينبغي الآن أن نعيد النظر في كل من المفهومين الأساسيين: التعقيد والبداهة، ففي الجدال النقدي والأدبي الذي انبثق قبل عصر الهمذاني، وظهر بسبب انشقاق في الذائقة الأدبية، بين القدماء وأتباعهم من شعراء البداهة والارتجال، كالبحتري، والمحدثين الذي تنكّبوا لذلك كأبي تمّام، فأحلوا التعقيد والصنعة محل البداهة الموروثة، كانت البداهة في ذلك العصر تحيل على الأصالة والاعتراف بالمديونية لتراث القدماء، وامتثالا لمعايير عمود الشعر، فيما كانت الصنعة مروقا، وادعاء تأسيس معايير جديدة، ولم يقتصر الأمر على كون الجدال ظل أدبيا، إنما كان جزءا من جدل عام حول انشقاق بين قواعد موروثة، شبه مقدسة، لكنها غير كفوءة، ومعايير جديدة، غامضة، ومازالت محلّ شك.

وفي ضوء ذلك كيف يمكن قبول تعقيد الهمذاني، بعد أكثر من قرن من الصراع بين البداهة والصنعة، على أنه نموذج للبداهة النثرية؟ يمكن أن يظهر تفسيران، أولهما التحوّل

العميق في الوعي الأدبي، بحيث صار أسلوب الهمذاني مثالا للبداهة. مرّ نحو قرن على معركة القديم والحديث في الشعر، ومثلها على المنازعة المشابهة في النثر، حتى أن القديم صار محل سخرية. الهمذاني سخر من الجاحظ لأنه امتثل لذلك النسق، وكان أبو نواس سخر من الشعراء القدماء، ولكن التفسير الأكثر كفاءة في هذا السياق يتعلّق بموضوع الصيغ الجاهزة، ذلك الرصيد اللغوي والتخيلي الذي يتدرب عليه الكتّاب، وينتقون منه ما يناسب أغراضهم وحاجاتهم.

كان الشاعر الجاهلي يعوم وسط صيغ شعرية جاهزة، تتكرر في المقدمات الطللية، وفي الرحلة، وفي الغرض. غالبية الشعراء الجاهليين كانوا يستخدمون صيغا لفظية ووصفية من رصيد مشاع بين الجميع، الاختلاف بينهم في درجة توظيف الصيغ، وليس في نوعها. وهو أمر نجده في الشعر العذري في العصر الأموي الذي ينهل من معجم محدود استنزفه الشعراء فتماثلت أشعارهم. في الحالتين يظهر التماثل في طرق التعبير، والوحدات المعنوية، وفي تكرار المشاهد، ومكونات القصيدة، حتى تختلط على القارئ خصوصيات الشعراء الجاهليين والعذريين، وفي العصر العباسي الأول تماثل الكتّاب في أساليبهم، وبالنظر للدور الوظيفي للكتابة النثرية في الدواوين فقد انحبس الجميع في مجال مشترك في معجمه اللغوي، ثم تضخّم رصيد الصيغ الجاهزة، وجرى تصنيف العبارات الجاهزة في كتب شاعت في تلك الفترة، يعود إليها الكتّاب لتلبية حاجاتهم، وصارت قوالب يتدرّب عليها الجميع، وانتهى الأمر إلى ظهور صيغ نثرية ثابتة يتعلّمها الكتّاب بالتدريب والمران، ويتفنّنون في توظيفها في رسائلهم، وخطبهم، ومقاماتهم.

يرجّح أن بداهة الهمذاني، ووصفه بالارتجال، أتت من قدرته الفائقة السرعة، في تشكيل نصوص تنهل من الرصيد المدرسي الثابت للصيغ الجاهزة، فمهارته مهارة انتقاء، وبداهته بداهة اختيار، وعرف عنه قدرته في التدرّب على أساليب كثيرة في فن التعبير، تباهى بها في منازعته مع الخوارزمي، ويبدو أنه انتصر لأنه لفت الانتباه إلى قدرته في سرعة الانتقاء بحضور كاتب كبير، وتلك كانت مأثرة حسبت له من تلك اللحظة. صار الهمذاني يرتجل بثقة مستعينا برصيد جاهز، شأنه في ذلك شأن شعراء الجاهلية، والشعراء العذريين، وشعراء التصوّف، والشعراء المداحين، جميعهم يمتحون من بئر واحدة، ويرحلون في أرض مستكشفة. كلهم يستعينون بصيغ ثابتة تطورت عبر الزمن، وأمكن تعلّمها، كما تتعلم فنون البلاغة، والعروض، ومطالع القصائد، والاستهلالات النثرية، وفيما بعد سوف تزدهر الصيغ الثابتة، فالمرويات الشعبية، وبخاصة السيرية، تقوم هياكلها الكبرى، ومعظم مشاهدها السردية على قدرة توظيف الرواة للصيغ الجاهزة. التكرار في كل أدب يستند إلى الصيغ

الثابتة. لم تنج المقامات من ذلك. ليس القارئ الحديث على خطأ إلا إذا عدّت الصيغ الجاهزة الدعامة الأساسية لكل كتابة، وفي هذه الحال فقط يكون القارئ على خطأ.

تبدو المقامات الآن، وكأنها، لجمالها وقوتها وفتنتها، من فنون العقوق، تنكر نسبتها، وتتهجم على مرجعياتها الكبرى، إنها لعوب تخفي وتعلن، تضمر وتظهر. موقف الهمذاني من الجاحظ يكشف جزءا من حالة الالتباس، فالمقامات نقضت البداهة النثرية، ووصمت الجاحظ بضحالة الأسلوب، لكنها استلهمت روح الهزل والسخرية، وهي المكونات التي أرساها الجاحظ في كتاب البخلاء. لعب الجاحظ على المبالغة والمفارقة، وتضخيم الخطأ، فبخلاؤه يتبارون في فلسفة البخل داخل مجتمع عرف عنه الكرم. لا يقوم الجاحظ باستحضار النسق القيمي الخاص بالكرم، فلا يكاد يذكر الطائي، لكن التفنن بالبخل تُقدّم له وجوه كثيرة، فكلما تصورنا أن بخيلا بلغ النهاية في بخله، تفوّق عليه بخيل آخر، وهذا النسق المتصاعد من السباق، لا يفهم بذاته إنما بعرضه على الخلفية القيمية في الثقافة العربية عن الكرم، وفجأة توضع الصورتان البيضاء والسوداء جنبا إلى جنب. الجاحظ يتصف بحساسية عالية، يبالغ في سياق لا لكي يجعلنا ننسى سياقا مناقضا بل ليدفعنا إلى استحضاره.

عموم المغامرات التي يخوضها أبطال المقامات، وفيها القواعد الكاملة للبخل، تظهر ضمنا المفارقة في تقمص دور المهرّج، والقرّاد، والواعظ، والمحتال، والمكّدي، استبعدت المقامات جانبا من الجاحظ واستحوذت على جانب آخر منه. يلبس أبطال المقامات كل مرة لبوسا خاصا لطعن نسق ثابت من القيم، لا يظهر نسق القيم الثابتة، لكنه عبر تكرارية الاحتيال، والإيماءات المضمرة، وتمثيل الأدوار السخيفة، وقبول الذل، يحضر في ذهن المتلقي بقوة كاملة، ففي الأدب لا نحتاج إلى تقرير الأشياء على نحو مباشر، إنما الإيحاء بها عبر المفارقة والمناقضة. هذه المفارقة ليست جديدة في الثقافة العربية، إنها مثل ثنائية مجون الليل وتقوى النهار، التي تتجلّى في مجالس العباسيين المتهتكة ليلا والوقورة نهارا، يظهر ذلك في ألف ليلة وليلة، وفي كثير من أخبار المجالس، كتاب الإمتاع والمؤانسة، يقدم تلك الثنائية لكن في إطار صارم من الوقار، وبالتهتك والفحش يستبدل انفلات الحوار، وطعن العموميات الأخلاقية، وصدام النحو مع المنطق، تتنوع الثنائيات الضدية، لكنها تمتثل لروح جديدة، كسر التفكير والسلوك اللذين يؤكدان بعدا واحدا. حلّ التنوّع محل التفكير ببعد واحد. المقامات تتضمن هذه المساجلة العميقة بين أسلوب جديد، وتوترات ثقافية، وحاجة لعدم الاستقرار، والبحث الدائم عن المجهول.

انشغال القارئ بالصعاب اللغوية، والمماحكات اللفظية، والألغاز والأحاجي، والبحث عن طريقة مناسبة لعبور الهوّة التي تفصله عن المقامات سيصرفه عن أهم قضية سردية فيها، تلك القضية التي يمكن صوغها بالسؤال الآتي: مَنْ الراوي في المقامة؟ أي ما البوابة التي من

خلالها يدلف القارئ إلى العالم التخيلي للمقامات؟ الذهن سينصرف إلى أولئك الرواة المعروفين الذين يظهرون في مستهلها كعيسى بن هشام في مقامات الهمذاني، والحارث بن همام في مقامات الحريري، والقاسم بن جريال في مقامات ابن الصيقل الجزري، ثم أبي التقويم في مقامات ابن الجوزي، وسهيل بن عباد في مقامات اليازحي، وغيرهم؛ لأن هؤلاء الرواة يقدّمون أبطالاً معروفين كأبي الفتح الإسكندري، وأبي زيد السروجي، وأبي نصر المصري، وميمون بن خزام، وسواهم، ولكن إجابة مثل هذه ستكون غير صحيحة، لأنها أهملت التحقق من صواب الأمر، فالراوة المذكورون ما هم، في حقيقة الأمر، إلا رواة من الدرجة الثانية، يتقدَّمهم في جميع المقامات العربية رواة مجهولون، وإليهم يجب أن تعزى رواية المقامات، وعلى نقيض أولئك الرواة المعروفين الذي يتكفّلون بمتابعة بطل المقامة، فهؤلاء الرواة يتخفّون وراء ضمائر غائبة أو متكلِّمة، يستترون في تضاعيف جملة الاستهلال التي تفتتح بها المقامات تاركين أمر الرواية لغيرهم. ندرة المعلومات عنهم، وتحفظهم في الظهور، وتكتّمهم، وإيجازهم، جعل الأذهان تنصرف إلى الرواة المعروفين لتنسب إليهم مهمة ليست لهم. إنهم رواة من الدرجة الأولى أمام المروي له. سنقف على جمل الاستهلال في بعض نصوص المقامات، ونعود للسؤال بعد ذلك، من يروي في المقامات العربية؟

جملة الاستهلال هي مفتاح النص، وهي صيغة إسنادية مثّلت باستمرار سمة ثابتة ومميزة، بها مُهرت المقامات وعُرفت، صيغة تذكّر بالأصل الشفوي للمقامات. جملة الاستهلال الآتية " قال عيسى بن هشام" تأتي مفتتحاً لمقامة واحدة عند الهمذاني، وجملة "حدثني عيسى بن هشام" مفتتحاً لمقامتين، وتستأثر ثمان وأربعون مقامة بجملة "حدثني عيسى بن هشام"، وجمل الاستهلال في مقامات الحريري، تتوزع بالصورة الآتية "حدث الحارث بن همام" و"حكى الحارث بن همام" و"روى الحارث بن همام" و"أخبر الحارث بن همام". ومرّة واحدة تأتي صيغة" قال الحارث بن همام". أما مقامات ابن الصيقل الجزري فتتوزع بالتساوي على الصيغ الأربع الآتية "حكى القاسم بن جريال" و"حدث القاسم بن جريال" و"أخبر القاسم بن جريال" و"روى القاسم بن جريال" بحيث تشكل تلك الصيغ نسقاً متعاقباً، تتكرّر كل صيغة بعد الصيغ الثلاث الأخرى، ويطرد أمر الاستهلال في المقامات العربية الأخرى، على هذا النحو أو ما يشابهه.

يحسن بنا الآن إعادة السؤال، بعد أن توافرت لدينا معطيات كافية للجواب، مَن الذي ينطق جمل الاستهلال هذه؟ أهُمْ أولئك الرواة الذين ذكرناهم؟ الجواب، كلا فصيغ الاستهلال سواء جاءت بصيغة المفرد أو الجمع، المتكلم أو الغائب، إنما تستند إلى رواة نجهل عنهم كل شيء، وفي مقدمة ذلك نجهل أسماءهم، وما صيغ الاستهلال التي ذكرناها

إلا أقنعة يطلّون على المروي له من ورائها، ثم سرعان ما يختفون، بعد أن يتيقنوا أن الرواة المعروفين سيقومون بمهمتهم على خير ما يرام، إذ يمكن عدّ جمل الاستهلال إيذاناً للرواة المعروفين بالبدء بالرواية، فهم حالاً يبدأون، إثر انتهاء جملة الاستهلال، وعليه يمكن التأكيد على أن مَنْ يؤطّر المقامة سردياً هو راوٍ مجهول، وداخل مستوى روايته، يظهر راوٍ معلوم، يقوم هو الآخر برواية أفعال البطل، وأحياناً، بعد هذه السلسلة المتعاقبة من الرواية، يقوم البطل، برواية أفعاله، كما في المقامة الكوفية للحريري، حيث تنتهي سلسلة الرواة بأبي زيد السروجي، وهو يروي للحارث بن همام ما جرى له، وهنا ستظهر ـ كما سيتضح ـ ثلاثة مستويات من السرد.

جملة الاستهلال القصيرة لا تعطي تصوراً عن هذا الراوي المجهول الذي يتخفّى في ثناياها، كما لا تكشف أبداً عن رؤيته للعالم الفني الذي يدشن لظهوره، وهو يتجنب أي تعليق أو ملاحظة بشأن الراوي الذي سيتكفل بمهمة الرواية بعده، ولا شأن له بالبطل وأفعاله. هذا ما يمكن قوله حول غياب رؤية هذا الراوي، أما دوره في البنية السردية فيتمثل بأنه البوابة التي من خلالها تمرُ المقامة إلى المتلقّي، وهكذا أصبح جزءاً من بنية المقامة، إذ لا يمكن تصوّر وجود مقامة دون واحدة من جمل الاستهلال التي ذكرناها، فهي العلامة الدالّة التي اقترنت بالبنية التقليدية للمقامة العربية، وصارت تعرف بها. تستدعى جملة الاستهلال كل شيء من الماضي: الصيغ ماضية، والجملة الأولى على لسان الراوي المعروف تأتي بصيغة الماضي، والواقعة المستحضرة تأتي من الماضي.

وهذا يكشف ثلاثة مستويات زمنية في بنية السرد، إذ تندرج كل رواية في سياق رواية أخرى، فتتعدّد درجات الرواية بداية من مستوى الراوي المجهول، مرورا بالراوي المعلوم، وانتهاء بفعل الشخصية، هذه الحركة المتراجعة لمستويات السرد من المجهول إلى المعلوم، ومن الرواية إلى الحكاية، تجعل المتلقّي ينزلق متراجعا مع النص ليصل الحدث الذي يمر بمستويات عدة قبل أن يصل إليه. الصيغة الإسنادية لجملة الاستهلال ترسم في أفق القارىء ترقّبا لظهر حكاية، فتؤدي بذلك وظيفة سردية، وتحيل على نسق شفوي من التعبير فتؤكد ارتباط المقامة ببنية ثقافية معينة. ونورد الأمثلة الآتية، كي نخلص إلى بيان آلية عمل الراوي من الدرجة الأولى الذي يمثل مستوى أول من مستويات الراوي المفارق لمرويِّه:

1. ورد ما يأتي في المقامة "البخارية" للمهذاني "حدثنا عيسى بن هشام، قال: أحلّني جامع بخاري يوم وقد انتظمت مع رفقة في سمط الثريا.."[5].

2. وورد ما يأتي في المقامة "الحلبية" للحريري "روى الحارث بن همام، قال: نزع بي إلى حلب، شوق غلب، وطلب ياله من طلب، وكنت يومئذ خفيف الحاذ، حثيث النفاذ.."[6].

3. وورد ما يأتي في مقامة شمس الخلافة للوهراني "حدثنا عيسى بن حماد الصقلي، قال: لما اختل في صقلية الإسلام، وضعف بها دين محمد عليه السلام، هاجرت إلى الشام بأهلي، وجعلت جلّق محط رحلي"[7].

4. وورد ما يأتي في المقامة "الواسطية" لابن الصيقل الجزري "حكى القاسم بن جريال، قال: اتخذت مدة من الدهر الأدهم، والعصر المحلوك الأسحم، بالحبشة داراً. . "[8].

5. وورد في مقامة "الكواكب الدرية، في المناقب البدرية: للقلقشندي ما يأتي "حكى الناثر بن نظام، قال: لم أزل من قبل أن يبلغ بريد عمري مركز التكليف، ويتفرق جمع خاطري بالكلف بعد التأليف. . "[9].

6. وورد في مقامة لابن شرف ما يأتي "حدثني الجرجاني، قال: كان فتى بجرجان من أبناء الأقيال، قد جمع إلى النهاية في المال الغاية في الجمال"[10].

7. وورد في المقامة "الممشية" للشدياق ما يأتي "حدّس الهارس بن هشام، قال: كنت سمعت كثيراً عن النساء حتى كدت أمنى بالنساء. . "[11].

تنتمي نماذج الاستهلال التي أوردناها إلى جماعتين من كتّاب المقامات، جماعة عرفت بانصرافها إلى هذا الفن، وإجادته له، كالهمذاني، والحريري، وابن الصيقل الجزري، وأخرى انصرفت إلى فنون أدبية غير المقامة، لكنها أولت هذا الفن بعض اهتمامها، كالوهراني، والقلقشندي، وابن شرف، والشدياق. أوردنا ذلك لنبيّن أن بنية الاستهلال السردي تخضع لصيغة ثابتة لم تتغير مع الزمن. وسواء أكان الاستهلال يعتمد على صيغة الإفراد أو الجمع أم صيغة الغائب أو المتكلم، فإن الأفعال "حدّث، روى، حكى، أخبر" تحيل على الماضي، وتحمل في طياتها صوت راوٍ ينبعث منه، موجهاً روايته إلى مروي له غائب، لا يُعرف أمره، وهذا يؤكد أن الاستهلال السردي إطار لا غنى عنه، ينظم عملية الرواية والتلقّي معاً، وهو في الوقت الذي يحيل على راوٍ مجهول، فإنه يلمح أيضاً إلى مروي لهُ مجهول، يقع في نفس مستواه في البنية السردية للمقامة. إن تركيب الاستهلال، يكشف ما يأتي:

1. إن الاستهلال السردي ما هو إلا نوع من الإسناد المركّب الذي انحدر من تقاليد الإسناد في فن الخبر، ولكنه غيّر في صورة ذلك الإسناد، سواء بالتخلّص من بعض حلقاته، أم في الاكتفاء بضمائر تحيل عليها، لتوافق البنية الفنية الجديدة.

2. إن الرواية الثانية المنسوبة لراوٍ معلوم، تندرج ضمن رواية أولى منسوبة لراوٍ مجهول.

3. إن الاستهلال السردي يتضمن تعدداً في مستويات الراوية.

صيغة الاستهلال السردي التقليدية في المقامة "حدثنا. . . قال" التي رسَّخ وجودها الهمذاني، تكشف أن الراوي ينسب إليه حق رواية ما قال به راوٍ أخر، وفيما يغيب الراوي المجهول، يظهر ذلك الراوي بوصفه شاهداً على الوقائع والأحداث التي يرويها، وإليه تبعاً لذلك، تعزى مهمة تشكيل بنية الحكاية، بما فيها من حدث وشخصية وفضاء يحتويهما، وصيغة الاستهلال، تفتح أفق توقع لنمط من الوقائع التي تقترن بشخصية محددة الصفات، محددة الأفعال. كشف التحليل عن دور الراوي المجهول الذي يشرع بوابة الرواية أمام الراوي المعروف، فإلى ذلك الراوي يتجه اهتمام الفقرة اللاحقة.

## 2. الراوي المفارق لمرويِّه وبناء العالم السردي.

حظي رواة المقامة العربية، بأهمية استثنائية جعلتهم أعلاماً في تاريخ الأدب العربي القديم، وانصبّ الاهتمام بخاصة على عيسى بن هشام، والحارث بن همام، صار الرواة أشهر، في بعض الأحيان، من المؤلفين، وطريقتهما في السرد مثلا يحتذى، المويلحي، في مطلع القرن العشرين، احتفى بذلك، وحرص على تسمية كتابه "حديث عيسى بن هشام" فاستلهم التسمية والصيغة بالدرجة الأولى، والغرض والغاية بالدرجة الثانية. حينما يذكر عيسى بن هشام، والحارث بن همام، تشنّف الإسماع لترقّب الحديث عن تلك الفترة الزاهية من الأدب السردي الموقّع، والمحيّر، والبرّاق، فمعهما نرتحل بحرية تامة عبر المدن، والفيافي، والبحار، من عّمان إلى أرمينيا، ومن بخارى إلى الإسكندرية. التطواف المبهر يبعث رنينا في النفس، وطربا لتلك الحرية في عالم لم تعرف فيه بعدُ الحدود الجغرافية الضيقة. العالم الوسيط حيث الجامع المشترك هو الشعور بهوية ثقافية عامة يتخطّى الأعراق. عالم شعوري لا يعرف سوى تخوم شبه وهمية، يحوم في أطرافه الرواة بحثا عن أشخاص متنكرين، هاربين، ومتخفين.

المقامات نوع من السرد المخادع، فخلف الجدّة الظاهرة، والوقار اللفظي والأسلوبي يقبع هزل عميق غير ظاهر، أول مظاهر ذلك الهزل قلب الحقائق وتمويهها، والتلاعب بالهويات الفردية للشخصيات عبر التنكّر الدائم، ثم التشفّي بالمخادعة، وضبط المتنكّر ملتبسا بخديعته، وأخيرا الغفران. نظام الهزل متين، ومتنوّع، يجرف الأحداث كتيار سرّي، فتحت أسمال الشحاذين والقرّادين يربض ذكاء تهكّمي من التراتب الاجتماعي المزيف. في النهاية تتصاعد نغمة السخرية، ففي عالم يفتقر إلى العدالة والمساواة، لابد من المخادعة. أبطال المقامات يبدون، أحيانا، وقحين في تهكّمهم، لا تحدّهم حدود أخلاقية أو اجتماعية؛ ولأن العالم التخيلي للمقامات مملوء بالتناقضات، يباح كل خداع. يظهر الرواة

كوسطاء بين المتلقين والأبطال، عبرهم يهضم سوء التفاهم، بين المتلقّين الباحثين عن المغامرة، والأبطال الهادفين إلى العبرة. العجب الخفيف الذي يبديه الرواة يمتص صدمة المتلقين من الأدوار المزيفة التي يتنكّر فيها الأبطال. يمزّق الرواة أقنعة الخداع، فيطلق الأبطال ترنيمة هجاء ضد العالم.

استأثر رواة المقامات بمكانة مرموقة في تاريخ الأدب القديم، واهتمت البحوث في أمر المطابقة بينهم وبين مبدعيهم، وجرى تأويلهم باعتبارهم نماذج تحيل على أفراد أو فئات في عصر من العصور، ونظر إليهم، كما نظر إلى أبطال المقامات مثل أبي الفتح الإسكندري، وأبي زيد السروجي، بوصفهم نماذج حية، عاشت في أزمان معروفة. البحث التقليدي يحرص على ركائز تمنحه الثقة والمصداقية، ولا يتقبّل التأويلات البعيدة، والاحتمالات الممكنة، والنتيجة المنطقية التي يصل إليها هي المطابقة بين الرواة والمؤلفين، أو بين الرواة وشخصيات حقيقية من العصور القديمة، ولا يقر بإمكانية أن يرتقي النموذج الفني إلى مستوى النموذج الحقيقي، فالأدب نوع من مسخ الواقع وظلّ له. واليوم يغالب الجميع حسد متصاعد للشهرة التي انتزعها هؤلاء الرواة. أشيع، ولمدة طويلة أن مؤلفي المقامات التقطوا رواتهم من واقع الحياة، ولكن هل يمكن تصديق دعاوى مغرقة في الموثوقية مع الإقرار بالحكمة القائلة بأن أعذب الأدب أكذبه؟ ولماذا ينسى التعاقد الضمني بين المؤلفين والمتلقّين حول الطبيعة المتخيلة للحوادث والأشخاص؟

هل يمكن القول بأن للرواة نظائر حقيقية؟ يروى أن شخصا باسم عيسى بن هشام الإخباري كان أحد شيوخ الهمذاني، ولتأكيد المطابقة بين الرواة المتخيلين وأشخاص في الواقع، يجري بحث في التاريخ لتأكيد ذلك أو ترجيحه، تبدو المحاولة عقيمة، فالعثور على أسماء مشتركة لا يبيح اختراق الحدود الفاصلة بين العالمين الحقيقي والسردي. سنجد أن الأمر نفسه يظهر أمامنا، مرة أخرى، حينما نتحدث عن أبطال المقامات في الفقرة القادمة. أخبار المطابقة بين الرواة وأشخاص منقطعة وغير متواترة، وردت عرضا في مصدر أو مصدرين، ويحتمل أنها شاعت بحثا عن فكرة الانتساب اللصيقة بالفكر القديم، فالماثلة بين شخصيات فنية وأخرى تاريخية من هواجس الفكر التقليدي. الهمذاني والحريري يتلاعبان بالحقائق، ويختلقان حقائق نصية، فتعوم النصوص والشخصيات في آفاق احتمالية، من ذلك أن الهمذاني يسند الرواية التي يقدمها في المقامة الغيلانية مباشرة لـ"رجل العرب حفظا ورواية" عصمة بن بدر الفزاري، وحسب السياق العام لمقامات الهمذاني، فإن عيسى بن هشام والفزاري يلتقيان بجرجان في الربع الأخير من القرن الرابع الهجري، والرواية مباشرة بينها وجها لوجه، لكن الفزاري يروي لعيسى بن هشام مشاهداته لمناقضة شعرية بين ذي

الرمة والفرزدق، وكلاهما من شعراء العصر الأموي. الفزاري يشدّد على صدق الرواية قائلا "سأحدثكم بما شاهدته عيني، ولا أحدثكم عن غيري".

لا يمكن للهمذاني العارف بالتاريخ الأدبي خير معرفة أن يكون جاهلا بالقرون الفاصلة بين العصرين، فالراوية يعيش في نهاية القرن الرابع، لكنه يروي واقعة شهدها في نهاية القرن الأول، هذه الواقعة، وكثير مثلها، لا تفهم إلا على أنها تهكم مبطن من تقاليد الإسناد التي اختُرقت رغم تمسك الثقافة بمعاييرها، إلى ذلك فإنها تبطل فكرة المطابقة. إن تصوراً يقرّ بالمطابقة، ويبحث عن المماثلة، وينتظر شرعيته استنادا إلى الموثوقية، يجب أن يتخطّاه التحليل الفني الذي يعنى بسردية المقامة، ويتجاوزه إلى اعتبار أولئك الرواة، وسائل فنية تنهض بمهمة نسج الحكاية.

تمدّنا المقامات العربية بشواهد كافية تؤكد أن الرواة من اختلاق المؤلفين، وأنهم وجدوا لأسباب تتعلق بفن المقامة. يقول الحريري بأن عيسى بن هشام، وأبا الفتح الإسكندري " كلاهما مجهول لا يُعرف، ونكرة لا تتعرّف"[12]. يقطع الحريري نسب الراوي والبطل في مقامات الهمذاني، ليحررهما من انشغال الآخرين بأمر المطابقة، وهي فرصة بالنسبة له، لينفي المطابقة في مقاماته، فيؤكد على أن كل ما تضمنته مقاماته"فخاطري أبو عذره، ومقتضب حلوه ومرّه"[13]. يريد بذلك أنه من نتاج خاطره، ويجاريه في هذا الموقف ابن الصيقل الجزري الذي يقرر بأن كل ما ورد في مقاماته"فأنا فتّاح مدن جلّه وقلّه، وسفاح مزن وبلّه وطلّه"[14].

ولم يقتصر الأمر على الحريري، وابن الصيقل الجزري، بل جاوزهما إلى المحدثين الذين يقرون أن رواة مقاماتهم وأبطالها، ينتمون إلى عمل المخيلة، وليس الواقع، شأن اليازجي، الذي يصف راوية مقاماته وبطلها، بأنهما"كلاهما هيْ بن بيْ، مجهول النسبة والبلاد"[15]. فإذا كان الأمر كذلك، بدلالة الشواهد التي أوردناها، فالبحث في أمر إحالة الرواة على أشخاص خارج البنية السردية للمقامة، لا جدوى منه، وما يلزم العناية به، هو البحث في أمر الراوي، بوصفه مكوناً سردياً من مكونات بنية المقامة.

يُدشّن لظهور الراوي المعروف بأحد الأفعال "قال" أو "حدّث" أو "حكى" أو "أخبر" وحالما يظهر ذلك الراوي، حتى يتكفل بمهمة ترتيب مكونات العالم الفني للمقامة فيستعيد واقعة شهدها، ويركز اهتمامه حول شخصية مركزية، تكون محوراً للوقائع، تتسم بأنها شخصية تتجنب الكشف عن نفسها، ولا يكشف الراوي أمرها إلا بعد الانتهاء من المهمة التي تقوم بها وذلك في لحظة"التعرُّف". هذا هو الإطار العام الذي يحكم دور الراوي، وضمنه تترتب وظائفه الأخرى في نسيج بنية المقامة بما يجعله المهيمن الأول في كل ما تنطوي عليه البنية السردية لها. كشف دور الراوي في بناء المقامة يستدعي تتبعاً دقيقاً

لمظاهر ذلك الدور، سواء أتعلق الأمر، بتحديد معالم الفضاء الذي يرسمه للأحداث، أم في متابعة أمر بطل المقامة، ولبيان ذلك الدور انتخبنا مقامة قصيرة للمهذاني وهي المقامة "القردية"[16] لتكون موضوعاً للتحليل، الذي نهدف منه إلى تسليط الضوء على دور الراوي في تشكيل العالم السردي للمقامة، وسنعمل على إيراد أجزاء متتالية من النص، والوقوف على كل جزء منه، بما يسهّل الكشف عن دور الراوي عيسى بن هشام في بناء هذه المقامة، الأمر الذي يمكن تعميمه على مقامات أخرى.

"حدثنا عيسى بن هشام، قال: بينا أنا بمدينة السلام، قافلاً من البلد الحرام، أميس ميس الرجلة، على شاطئ الدجلة، أتأمل تلك الطرائف، وأتقصى تلك الزخارف" فصّلنا القول في الاستهلال السردي، في الفقرة السابقة، ولا حاجة بنا لإعادته ثانية هنا، فهو كما اتضح يدشن لظهور الراوي الذي يستعمل ضمير المتكلم المسند إلى فعل ماض، وهذه صيغة مهيمنة في المقامة العربية، ويتميز استخدام ضمير المتكلم بأنه يسهم في تجنب أي وصف مجرد للأشياء والموجودات التي ستظهر لاحقاً في المقامة، إنما يولي انطباعات الراوي، ورؤيته الذاتية، ومواقفه الشخصية، اهتماماً خاصاً، ومن خلال ذلك تتدفق الفعالية الإخبارية لتستعيد ما جرى في زمن مضى، فالراوي أشبه برحَّالة جوال، لا تحدّه حدود مكانية داخل دار الإسلام، ينبت حالاً في المكان الذي ينتخبه مؤلف المقامة، وغالباً ما يظهر وقد قفل راجعاً من مكان، أو وصل توّاً إليه، أو هو في سفر وقد أنهكه التجوال، فأمّ مكاناً ما طلباً للراحة. يحدد مكانه بدقة، ويكشف سبب وجوده فيه، وشأن عيسى بن هشام في هذه المقامة، فالراوي يتحدّث مباشرة، مستعملاً جملاً قصيرة، مكثفة، تهدف إلى كشف موقعه، وحاله.

يتجوّل عيسى بن هشام في بغداد، وقد عاد من رحلة حج إلى مكة. يقوم بنزهة في المدينة كمن يراها أول مرة، متبختراً على ضفاف دجلة شأن نبات البقل الذي يتكاثر على ضفاف الأنهار، ويزداد نمواً بسرعة، وهو في تأمل لكل طريف في المدينة، ولما كان تأملُ الراوي يختلط بالبحث عما يسلّيه من غرائب الأمور وجديدها، فالفقرة ترسم ملامح راوٍ يصف عياناً ما يروي، وتخلق في الوقت نفسه أفق توقّع لحدث غريب سيقع. ما تُخبر به الفقرة متوالية مترابطة من الأخبار ترسم صورة لشخص عاد من رحلة الحج لتوّه، وأقام في مدينة السلام، ثم خرج باحثاً عما يسلّيه من الأحداث الغريبة. في المخيال العام ترتسم صورة مخصوصة للحاجّ؛ فالعائد من بيت الله ينبغي عليه الانصراف إلى العبادة، وفي كثير من أطراف دار الإسلام يعدّ الحج تتويجا للعبادات الممكنة، فهو رحلة شاقة وتطهرية إلى مكان مقدس ناء، الوصول إليه مكافئ للذنوب التي ينتظر أن تتلاشى بالطواف حول بيت الله الحرام. وحينما ينصرف الحاج من الديار المقدسة يكرّس نفسه للعبادة، بالحجّ يعتقد المسلم

بأنه يتخطّى عتبة الحياة الفانية إلى عالم الآخرة الخالد، ذلك ما ينبغي أن يستأثر بعموم الحجيج القافلين زرافات إلى مواطنهم بانتظار أن يكرّسوا أنفسهم لعبادة الله إلى النهاية.

لم يطرأ في بال عيسى بن هشام شيء من ذلك، على العكس، انطلق للترويح عن نفسه جوار دجلة كمن يريد طمس أثر الصحراء في نفسه، لا يشغله سوى الممتع والطريف في دار السلام، فبغداد القرن الرابع غزتها المظاهر المتنوعة والمثيرة لحياة مركّبة تتجاور فيها الثقافات، والعقائد، والأعراق. لم تكن مدينة منقطعة إنما هي صلة الوصل بين أطراف دار الإسلام، والقلب النابض في وسطه، لكن عيسى بن هشام في حلّ من التزامات العائد من الحجّ، فلم يكن معنيا بالدور الثقافي لبغداد. فرديته، ورغبته الترويحية، توجهانه إلى استكشاف الجانب الآخر من المدينة، الجانب الخاص بالمشعوذين، والطفيليين، والمخادعين، وعموم المهمّشين من العامة الذين دفعت بهم الحياة إلى المدينة ليضفوا عليها طابع الصخب والإثارة"إذ انتهيت إلى حلقة رجال مزدحمين يلوي الطرب أعناقهم، ويشقّ الضحك أشداقهم، فساقني الحرص إلى ما ساقهم".

بعد أن يفرغ الراوية من رسم الفضاء العام الذي هو فيه، يهيئ الأذهان لحدث ما. يبدأ من هذه الفقرة بالاقتصار على الواقعة التي أمامه، ولكنه مازال غير معني بالتفاصيل الدقيقة، التي ستكون محط عنايته في فقرات لاحقة، ينتهي الأمر بالراوي إلى حلقة رجال مزدحمين يضحكون دون أن يعرف سبباً لذلك، مما يزيد فضوله لكشف سرٍّ تكالب حلقة الرجال هذه، وهنا يزيد انفتاح أفق التوقُّع عند المتلقي، الذي سيكون شأنه الآن شأن الراوي، لا يدري بالضبط ما يحدث وسط تلك الحلقة من الرجال، والفضول غالباً ما يدفع الراوي في المقامة إلى كشف سرّ ما يرى، وقد لا تكون الحلقة حلقة متفرجين، فهي تتعدد حسب الموقف، وابتداءا من هذه اللحظة ينبغي نسيان كون عيسى بن هشام حاجّا، فهو يندفع إلى لجّة السخرية والفكاهة، وهما في الثقافة المتعالمة غير لائقتين بمن زار بلاد الحجاز، ولبس جبّة الوقار"حتى وقفتُ بمسمع صوت رجل دون مرأى وجهه لشدَّة الهجمة، وفرط الزحمة".

الوصف الذاتي الممتزج بالهدف الإخباري عن الحال والمكان يتجه إلى التخصيص بعد أن فرغ من وصف مكان الحدث، وتندرج فيه سلسلة الوقائع حسب طبيعة وقوعها، فبسبب الزحام الذي يمنع الراوي من مشاهدة ما يحصل وسط حلقة الرجال، تقوم حاسة السمع بأداء وظيفة الاكتشاف قبل حصول المعاينة، ولكنه اكتشاف ناقص، فما تفلح العين في كشفه هو أكثر مما تفعله الأذن، ولكن لا حيلة للراوي في هذه اللحظة سوى الاعتماد على أذنه إلى أن يتم له ذلك بحاسة البصر. التنازع بين الأذن والعين لا يكون فقط مثار تسلية إنما يحيل على تعطّل حاسة ونشاط أخرى.

إذا وقفنا على صورة الحشد المتحلّق حول شيء مجهول أمامه نكتشف بأن الراوي مازال يعمّق الإحساس بوساطة الوصف، إلا إنّ ما يجعل الرجال على تلك الصورة من التدافع لابد أن يكون أمرا غريبا، وعليه فالفقرة تغني ما قبلها، وتنفتح على ما بعدها "فإذا هو قرّاد يرقّص قرد، ويُضحك مَن عنده" . وحالما يفلح عيسى بن هشام في اختراق حلقة الرجال، يكتشف أن ثمة رجلاً يرقّص قرداً، وأن ذلك هو السبب الذي دعا الرجال إلى التزاحم حوله، وقد يعنى الراوي بوصف هذه الحال، ولكنه هنا، لا يتوقف أمامها طويلاً لأن هدفه ليس وصف هذه الواقعة بعينها بل تأثيرها فيه "فرقصت رقص المحرّج، وسرت سير الأعرج، فوق رقاب الناس، يلفظني عاتق هذا لسرَّة ذلك، حتى افترشت لحية رجلين، وقعدت بعد الأين، وقد أشرقني الخجل بريقه، وأرهقني المكان بضيقه" .

يلاحظ أن الراوي يعنى بالأثر الذي تركه فيه ترقيص القرَّاد لقرده، إلى درجة يرقص فيها دون أن يسيطر على مشاعره، فكأنه راقص محترف هزَّه الطرب، فجعله يتمايل يميناً ويساراً لشدة تأثير الموقف مما جعله، يقفز فوق رقاب الناس دون وعي منه، يتقاذفه هذا صوب ذاك في حركة غير واعية، فيجد نفسه أمام القرّاد، وقد افترش لحية رجلين جلسا خلفه، وقد هزّه التعب والإعياء، بل داهمه الخجل وكأنه غصّ فيه، لأنه أتى عملاً غير واعٍ في طربه وانفعاله، وفي تدافعه فوق رقاب الناس، وهو مما لا يليق به، هذا فضلاً عن ضيق المكان الذي كان يزيده إرهاقا وتعباً.

الصورة الساخرة التي يرسمها الراوي لنفسه، ولحلقة الرجال، تبلغ ذروتها في هذه الفقرة، وهي تدل على مدى تكالب أشخاص هذا المشهد على القرَّاد الذي لم يعن الراوي به مباشرة حتى هذه اللحظة، لكنه رسم بدقة واقتدار المشهد المحيط به، مما سيفتح أفق توقع آخر، يتشكّل فيه سؤال مهم: مَن يكون هذا القرَّاد الماهر الذي يستأثر بعناية الناس على النحو الذي وصفهُ الراوي؟ "فلما فرغ القرّاد من شغله، وانتفض المجلس عن أهله، قمتُ وقد كساني الدهش حلته، ووقفتُ لأرى صورته، فإذا هو والله أبو الفتح الإسكندري" ذروة المقامة، تكون لحظة التعرُّف إلى البطل المتخفّي، فالراوي يتعلّق بالقّراد الذي يكون محطاً لإعجاب المتفرّجين، وما أن يدفعه فضوله لأن يتعرّف إليه، حتى يكتشف أنه معروف لديه، وقد احتال على المتفرّجين وظهر بهيئة قرّاد، بعد أن كان من قبلُ يتقمّص في كل موقف دورا مختلفا ـ ولن نتوقف كثيراً على لحظة التعرّف في المقامة، لأننا سنعود إليها في أثناء الحديث عن بنية الحكاية ـ ووسط ذهول الراوي، وخيبة أمله، وتعجبه من تحوّلات أبي الفتح الإسكندري المستمرّة، يسأله لائماً "فقلت ما هذه الدناءة ويحك؟فأنشأ يقول:

الـــذنـــب لـــلأيـــام لا لـــي ... فـاعـتـب عـلـى صـرف الـلـيـالـي
بـــالـــحـــمـــق أدركـــت الـــمـــنـــى ... ورفـلـت فـي حـلـل الـجـمـال"

خيبة أمل الراوي المريرة بصديقه أبي الفتح ـ الذي كان تعرَّف إليه في مواقف سابقة ـ تدفعه لأن يصف فعلته بالدناءة، وهو يستحق شديد اللوم عليها، إذا لا يليق بفصيح ومثقف مثله أن يلجأ إلى هذه المهنة ليعتاش منها، لكن جواب أبي الفتح أكثر قسوة من سؤال عيسى بن هشام، فهو في عصر لا يقدر شأن أفراده، فلجأ إلى مهنة القرادة، واللوم يجب ألاّ يوجه إليه، بل إلى المصائب والمحن، وشدائد الدهر التي ساقته إلى ذلك، فلولا التحامق وادّعاء الجهل، ما كان له أن يصل إلى ما هو عليه، فالزمن الذي يعيش فيه لا يسعف إلا الحمقى.

لو ألقينا مجدداً نظرة كلية إلى الدور الذي تكفَّل به عيسى بن هشام في المقامة "القرديّة"، وهو دور يكاد يتطابق مع أدوراه في معظم المقامات الهمذانية، بل وأدوار الراوة عامة في المقامات التي التزمت البنية التقليدية للمقامة، نجد أنه هو الذي تكفَّل بإنجاز جميع المهمات الأساسية بما فيها رسم الفضاء، والمشاهد السردية، والبطل، وتشكيل نسق الحكاية المتتابع، فضلاً عن مهمة الوصف والتعليق التي زينت المقامة عبر منظور ذاتي يقدم الأحداث بعين الراوي. إنه لم يسمع الواقعة ليدوّنها، إنما شاهدها، وتكفل بمهّمة تقديمها، كما ترسبت في ذاكرته، وقد جعل الوقائع تتنامى شيئاً فشيئاً أمامه، لأنه جزء منها، وحشدها لتلقي الضوء على بطل المقامة، ولتكون لحظة التعرّف ذروة تكشف عن موقفين متباينين بين الراوي والبطل. وساعد أسلوب السرد الذاتي، وهو الأسلوب المهيمن في المقامة العربية، الراوي كثيرا في إضفاء أهمية على انطباعاته ورؤيته الخاصة للعالم الفني للمقامة، لأنه جزء منه، وبذلك فالراوي المفارق لمروّيه في المقامة عنصر مهم، ومن أهم العناصر المكونة للبنية السردية فيها، فبدونه تتخلخل بنية المقامة، وتتحوّل إلى وصف مجرد، أو إلى مجموعة أخبار، غير محكومة ببنية تنتظمها، وتوجّه عمل المكونات السردية فيها.

على أن هذا لا يطمس المنحى الانتقادي اللصيق بمقامات الهمذاني، ومن بعدها مقامات الحريري، فتلك النصوص التأسيسية تقوم بتمثيل التناقضات الاجتماعية والأخلاقية لمجتمع القرن الرابع ما بعده في دار الإسلام، فتضع القيم والأخلاقيات الكبرى في تعارض واضح من الوقائع اليومية للناس، فلم تكن دار الإسلام عالما منسجما تتدفق منه الفضائل، إنما هو يمور بالتناقضات الثقافية، والطبقية، والعرقية، وأبو الفتح الإسكندري ومن بعده السروجي يرتسمان كعلامة ثقافية دالة على التنازع بين مستويات متناقضة من القيم الاجتماعية، فهما منفيان ثقافيان في دار الإسلام، ولا وسيلة لهما لكسب العيش سوى التنكر. ويظهر التعرّف كلازمة سردية لضبط الخداع والتنكّر لكنه لم يبطل دلالته الاجتماعية أبدا.

### 3. البطل راوياً.

بحثنا في الفقرتين السابقتين مستويين من مستويات السرد في المقامة، أولهما عزوناه إلى راوٍ مجهول، وثانيهما إلى راوٍ معلوم. وننتقل الآن إلى مستوى ثالث من مستويات السرد فيها، وفيه لا يقتصر الأمر على راوٍ ينقل إلى مروي له، بوساطة راوٍ أخر، بل إن البطل المركزي في المقامة هو الذي ينهض بمهمة الرواية إلى جانب بطولته للحكاية، وغني عن التأكيد القول هنا إن رواية البطل لواقعة هو عنصر مشارك في حدوثها، تمر عبر وسيطين هما الراوي المعلوم أولاً، ثم المجهول ثانياً، وبعبارة أخرى فالبطل يروي ما جرى له إلى راوٍ معلوم، يقوم برواية ذلك إلى راوٍ مجهول فيقوم الأخير براويتها إلى مروي له مجهول، وعبر سلسلة الرواية المتصلة يصل صوت البطل إلى المتلقّي.

طاف أبو الفتح الإسكندري وأبو زيد السروجي في أرجاء دار الإسلام بلا كلل، إنهما في الواقع قاما برحلة تنكّرية كبرى اخترقا خلالها تلك الدار من مشرقها إلى مغربها، ومن شمالها إلى جنوبها، وفي كل مرة كانا حريصين على إعلان التوبة في نهاية الحبكة الخاصة بالموقف الذي انتهيا إليه، لكنهما بعجالة يستأنفان الحيلة ثانية في مدينة أخرى، وبوجه آخر، وموقف مغاير. وفي الاجمال يمكن القول بأنهما انهمكا في السخرية من الصدق الأخلاقي المفتعل عبر التفكّه القائم على المفارقة، والتهكّم المرير من نفسيهما ومجتمعهما، وقد شغلا بفضح النفاق المخيّم في كل مكان، إذ انتهجا طريقة التمويه وسيلة لازدراء نظام القيم العام الذي دفعهما إلى التشرّد والتجوال، وطلب الحاجة، فهما علامة دالّة على مجتمع لم يزل غير قادر على هضم تناقضاته، ولم يبلغ مرحلة التكافل الذي يحول دون التصريح الكامل عن الحاجة والعوز، ناهيك عن أنه ينظر إلى الأغيار بريبة وشكّ. يعلن أبو الفتح إنه اعتاض "بالإقامة السفر، وعمّر الطرق، فلا يعرف منزلا، وهو في الشرق يذكر، وفي الغرب لا ينكر".

وعلى غرار البحث في المطابقة بين الرواة وبعض الإخباريين، ظهر بحث مناظر بين الأبطال وشخصيات حقيقية. يروي حاجي خليفة عن السيوطي بأن مقامات الحريري وضعت "لأن أبا زيد السروجي وردَ البصرة، وكان شيخا بليغا، فوقف في مسجد بني حرام، فسلّم، ثم سأل الناس، والمسجد مملوء بالفضلاء، فأعجبتهم فصاحته، وحسن صياغة كلامه، وذكر أسر الروم ولدَه". قال الحريري "فاجتمع عندي فضلاء، وأخبروني بما سمعوه، وتعجبوا منه، فأنشأت المقامة الحرامية، ثم بنيت عليها سائر المقامات"[17]. يعنينا الوقوف على أبطال المقامات بوصفهم عناصر في البنية السردية. صحيح أن الراوي المعلوم هو المهيمن في المقامة العربية، ولكننا لا نعدم وجود أمثلة كثيرة على البطل ـ الراوي، ينبغي أن نورد معطيات تدلل على ذلك، على أن نقف بعد ذلك على دور البطل ـ الراوي في صياغة عالم المقامة.

ورد في المقامة "الجرجانية" للهمذاني ما يلي "حدثنا عيسى بن هشام قال: بينا نحن بجرجان، في مجمع لنا نتحدث وما فينا إلا منا، إذ وقف علينا رجل ليس بالطويل المتمدّد، ولا القصير المتردّد، كث العثنون، يتلوه صغار في أطمار، فافتتح الكلام بالسلام وتحية الإسلام فولانا جميلاً، وأوليناه جزيلاً، فقال: يا قوم إني امرؤ من أهل الإسكندرية من الثغور الأموية، نهتني سليم ورحبت بي عبس، جبت الآفاق، وتقصيت العراق، وجلت البدو والحضر، وداري ربيعة ومضر.. )[18].

وفي المقامة "المضيرية" يرد مثال مشابه أيضاً، إذ يبدأ أبوالفتح الإسكندري واصفاً دعوة أحد التجار له لتناول "المضيرية" وذلك بعد أن ينحسر دور عيسى بن هشام "دعاني بعض التجار إلى مضيرة وأنا ببغداد ولزمني ملازمة الغريم، والكلب لأصحاب الرقيم إلى أن أجبته إليها وقمنا فجعل طول الطريق يثني على زوجته.. "[19].

وفي المقامات الزينية لابن الصيقل الجزري يرد المثال الآتي في المقامة "الحلبية" إذ يتولى الراوية أبو علي المصري بعد أن ينسحب القاسم بن جريال الدمشقي فيقول "إني من أشمخ شنخوب (من أعلى نسب) وأبذخ شؤبوب، وأفصح فصيلة، وأفسح وصيلة (أرض معمورة) لم أزل رفيع العماد، وسيع الغماد (=كثير السياحة) مبيض المخارق مقرّظ المرافق أعطى الطارق، وأمتطى النمارق وأنادم الشارق وأصادم البارق.. "[20].

كما ترد أمثلة على ذلك في مقامات الحريري، منها ما ورد في المقامة الكوفية، إذ يدهم أبو زيد السروجي مجلساً في الكوفة في الهزيع الأخير من الليل، وفيه الحارث بن همام، ويختلق حكاية يرويها بنفسه لخداعهم بأنه فقير ولا يملك شيئاً، ولا يستطيع أن يسترد ولده لفقره فيقول مخاطباً مجلس السمر "لقد بلوت من العجائب ما لم يره الراؤون، ولا رواه الراوون، وأن من أعجبها ما عاينته الليلة قبل انتيابكم، ومصيري إلى بابكم، فاستخبرناه عن طرفة مرآة، في مسرح مسراه، فقال: إن مرامي الغربة، لفظتني إلى هذه التربة، وأنا ذو مجاعة وبوسى، وجراب كفؤاد أم موسي، فنهضت حين سجا الدجى، على ما مرّ بي من الوجى، لأرتاد مضيفاً، أو اقتاد رغيفاً، فساقني حادي السغب (=الجوع) والقضاء المكنى أبا العجب، إلى أن وقفت على باب دار.. "[21].

ويرد مثال مشابه أيضاً في المقامة "الفرضية"[22] إذ يتكفل أبو زيد السروجي برواية ما جرى لهُ، ولكن أوضح الأمثلة، على قيام البطل بدور الراوي يرد في المقامة "الحرامية" التي هي أول مقامة أنشأها الحريري، إذ يلتقط البطل الرواية عن الحارث بن همام، دونما فاصلة تتيح للأول، تحديد معالم بنية المقامة: "روى الحارث بن همام عن أبي زيد السروجي، قال: مازلت مذ رحلت عنسى (=ناقتي القوية) وارتحلت عن عرسي وغرسي، أحنّ إلى عيان البصرة حنين المظلوم إلى النصرة.. "[23].

المعطيات التي أوردنا بعضها تدلل على الدور الذي ينهض به البطل بوصفه راوياً، فإلى جانب بطولته للحكاية، يقوم بعد أن يُسمح له بالرواية، بوصف حاله، والظروف التي أجبرته على الوصول إلى هذه المدينة أو تلك أو ممارسة هذه الحرفة أو تلك، وعلينا قبل تأشير المتغيرات التي تطرأ على بنية المقامة حينما يكون بطلها راوياً لأحداثها، أن نبين أن الراوي في هذه الحال غالباً ما يختلق حكاية غريبة، أو يورد طرفة عجيبة، أو يتعمق في وصف حالة الضيق والفقر التي هو عليها، ليخلق تعاطفاً وجدانياً مع المروي له، هادفاً من وراء ذلك إلى زيادة الكسب، وثمن المكافأة بوساطة تضليل المروي له، بأن ما يقوله حقيقة، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، فثمة تعاقد ضمني بين الراوي والمروي له، وهو ما يشكل ظاهرة مهيمنة في السرد العربي عامة، والمقامة خاصة، يتمثل في أن ثمن المكافأة يتحدّد في ضوء غرابة الحكاية، وقد تكون المكافأة مادية أو تكون معنوية كإبداء الإعجاب بالحكاية، والإطراء على الراوي، إذ كلما أغرب الراوي بحكايته، أفضى ذلك إلى زيادة مكافأته، سواء أكان المتلقي فرداً أم جماعة.

في المقامة غالباً ما يكون المروي له جماعة من العامة في الطرق أو الساحات أو المساجد أو القوافل أو خاصة في سمر ليلي. وقد يكون المروي له فرداً كأن يكون قاضياً أو والياً، يقوم بطل المقامة بتضليله بأنه مغبون جراء أمر ما، فيزيد الأول عطيته له، بسبب وصفه الطريف والغريب لضيق حاله. الاختلاق بغية تضليل المروي له، وهو ما يفضي إلى الفوز بعطية جيدة، أحد أبرز الأسباب التي تدفع البطل ليكون راوياً، وسواء أكانت المكافأة مرضية له أم لا ـ وغالباً ما تكون كذلك ـ فالبطل الراوي يفتخر بأنه أفلح في تضليل محدثيه، ولكن ليس بإرادته، إنما بإرادة عُليا، قضت أن يكون المضلّل هو الفائز بالمكافأة، وليس ذلك الذي يتبع الطريق السوي في الحصول عليها، ويتبع كل ذلك اتفاق ضمني آخر، بين البطل ـ الراوي ـ والراوي المعلوم، وهو أن الأخير يكتشف حيلة الأول، ولا يفضح سلوكه، وإن كان يلومه، فثمة عُرف يحكم الطرفين: الخداع والتكتم عليه، إلى درجة يمكن القول معها، إن الراوي لو قام بفضح أمر البطل المحتال، لانتفت الحاجة إلى الحكاية، لأن البطل الراوي في كل مرة يقوم بالدور نفسه، وبهيآت مختلفة.

وعلينا أن نتخيل خيبة أمل البطل، إذا عرف أن المتلقين يعلمون مسبقاً أنه يحتال عليهم، ففضلاً عن رد فعلهم غير المحسوب، فإن أبسط ما يمكن تصوره هو انفضاض دائرة المتلقين وبقاء البطل الراوي وحده، فإذا كان التصوّر يقود إلى هذه النتيجة المتوقعة فلمَنْ سيروي البطل؟ وهل سيروي حكاية لنفسه؟ إنَّ ذلك في المقامة أمر مستحيل فلابد من وجود مجلس (=مقام). وكل هذا يفسر لنا الأسباب الكامنة وراء احترام التعاقد الضمني بين البطل والراوي في عدم البوح بالحقيقة.

أقل ما تفضي إليه عملية البوح، هو تقويض علاقة التراسل بين المتلقين والبطل، ومعروف أنه على تلك العلاقة نشأت البنية السردية للمقامة، وبنقضها ينفسخ العقد بين الراوي والمروي له، وتنحلّ بنية المقامة بوصفها نوعاً سرديا. وبنية المقامة عندما يكون البطل راوياً تختلف عنها عندما يكون بطلاً فقط، ولا يقتصر الاختلاف على ضمور دور الراوي المعروف، وغيابه عن الجزء الأعظم من المقامة، فحسب، بل يشمل الاختلاف رؤية الراوي لمكونات الحدث كما يشمل بنية الحكاية، واستبدال الراوي الذي كان يتكّفل بتقديم بطل تُشكل مجموع أفعاله حكاية براو هو ذلك البطل الذي يقوم بتشكيل الحكاية، أمر غاية في الأهمية في موضوع البنية السردية للمقامة، إذ إن الأحداث تعرض بوساطة وعي مغاير، ورؤية لا تفصلها عن تلك الأحداث أية مسافة، وهكذا فإن أول تغيير يحصل، هو إنَّ الراوي في هذه الحالة يتماهى بأفعاله فيتحول السرد من مستوى إلى آخر، وبالراوي المفارق لمرويه، يستبدل آخر متماه بمرويه، وهذا التحوّل يؤثر في تشكيل الأحداث مما يؤدي إلى تغيير البنية السردية للحكاية

تتدرّج مكونات الحدث في سلسلة متعاقبة من الوقائع في البنية التقليدية للمقامة، حينما يكون الراوي مفارقاً لمرويه، ابتداء من ظهوره في مكان ما، وصولاً إلى لحظة التعرّف إلى البطل، الذي يعمد في كل مرة إلى تمويه نفسه، كيلا يُكشف، فالتعرّف هو الذروة التي تبلغها الحكاية في المقامة، وما يعقبها من لوم، فهو مرحلة أفول أهمية الحكاية، مما يستدعي إنهاء المقامة، أما في المقامة التي يكون بطلها راوياً لأحداثها فإن التعرّف يحصل قبل الحكاية، وعليه تنعدم ضرورة وجود حكاية، تكون ذروتها لحظة تعرّف بين الراوي والبطل. ويصار حالما يلتقي الراوي بالبطل إلى اتفاق، وهو أن يروي البطل حكاية ما، أو يقوم بعلم من الراوي بتقمص دور ما، يدر عليه مالاً، ولا يكون فعله هذا منطوياً على بنية حكائية، فقد يكون وعظاً، أو وصيةً، أو إظهاراً لبراعة لغوية، أو حلاً للغز، أو ما شابه ذلك، وهكذا فالتعرّف لا يكون ذروة للحكاية، كيما يمنحها بنية فنية، إنما يكون في بدء المقامة وغالباً ما يكون على سبيل الصدفة، وبمبادرة من الراوي البطل إلى مجلس أو منزل فيه الراوي معلوم. مستويات السرد الثلاثة التي وصفناها، تمثل ثلاثة قشور تحيط الحكاية، ويلزم الأمر هنا، أن يتجه البحث في الفقرة الآتية إلى ذلك اللبّ الكامن بين القشور، إلى الحكاية.

## 4. التعرّف وبنية الحكاية.

الإشارة المبّكرة التي أوردها الحصري للتفريق بين الرواية والحكاية في مقامات الهمذاني، حينما ميز بين عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري وأكد على أن الهمذاني "أفرد أحدهما بالحكاية، وخص أحدهما بالرواية"[24] إشارة مهمة في سياق تحليل

المقامة؛ لأنها لم تقف على رصد تلك الظاهرة في مقامات الهمذاني فقط، إنما تصلح لوصف المقامات اللاحقة. لأنها ـ وهذا ما يهمنا الآن ـ قرنت الحكاية بالشخصية المركزية في المقامة، وكون الحكاية تتشكل مما يقوم به البطل من أفعال أمرٌ مهم في إضفاء ميزة خاصة على هذه الحكاية. فعلاً، فما يعطى الحكاية في المقامة طابعها المميز هو أنها، في الغالب، فعل يصنعه شخص ما، وظل هذا الشخص هو المحور الذي يستقطب الأحداث حوله، وتنجذب إليه الوقائع على الرغم من وجود شخصيات هامشية يوردها الراوي لملء الفضاء الذي تقع فيه الحكاية، مثل زيد ابن البطل في مقامات الحريري، والغلام الذي يلازم الراوية في مقامات اليازجي، وغيرهما ممن يستوجب أمر المسامرة حضوره وغالباً ما يكون الراوي الذي يقوم فيما بعد برواية الواقعة التي جمعته بالبطل، وهو أكثر الشخصيات انجذاباً تجاه شخصية البطل.

إلى إشارة الحصري التي فرقّت بين ركنين من أركان المكونات السردية في المقامة علينا أن نضيف إشارة أخرى أكثر أهمية فيما نبحث الآن فيه، وأَعني بنية الحكاية، والإشارة لابن الأثير ويقول فيها "إن المقامات مدارها جميعاً على حكاية تخرج إلى مخلص"[25]. صحيح أن ابن الأثير في سياق بحثه، كان يهدف إلى ذمّ المقامة، والحطّ من شأنها، إذا قورنت بالرسائل الديوانية، ولكن ذمّهُ لها يكشف حقيقة أساسية، يعزى إليه فضل إثارتها في سياق التفاضل الانتقاصي الذي قام به، وهي: البنية السردية للمقامة ثابتة ومحددة، وهي لا تسمح للمؤلّف بأن يغير في علاقاتها السردية؛ لأنه أسير قيود البنية على نقيض كاتب الرسائل الذي يمخر عباب بحر لا ساحل له. وإذا دلّ هذا على شيء، فإنما يدل على هيمنة بنية هذا النوع كما قررها الرواد الأول، إذ ظلت تلك البنية تمارس حضورها، سواء في تحولها إلى منهج محاط بقيود النوع السردي أو توجيه العناصر الفنية المكونة لها، على نحو لا يخرق نظام البنية الثابتة، التي يجب أن نصطلح عليها الآن بـ"البنية الأصل". وإذا كنا قد وقفنا على الرواية بوصفها أحد المكونين السرديين الأساسيين في المقامة، فإننا سنبحث هنا في الحكاية بوصفها المكوّن الأساس الآخر في المقامة.

إن "المخلص" الذي عناه ابن الأثير في وصفه للحكاية هو "التعّرف" الحاصل بين الراوية والبطل، حيث تقفل المقامة إلاّ من شكوى من يزفر بها البطل شعراً، في الغالب، ويعقبها فراقهما، ويحسن بنا أن نورد نماذج من صيغ التعرّف بين الراوي والبطل، قبل أن ننصرف إلى أهمية التعّرف في بنية الحكاية. يرد التعّرف في مقامات الهمذاني، بالصور الآتية، عندما يواجه الراوي، البطل "فإذا والله شيخنا أبو الفتح الإسكندري" أو "فإذا هو والله أبو الفتح" ونادراً ما يكون التعرّف بالصورة الآتية "ألست بأبي الفتح الإسكندري؟" أو "إن هذا الرجل هو الإسكندري".

وقد يعرّف الاسكندري نفسه شعراً للراوية في مقامات أخرى مثل "الجاحظية" و"المجاعية" و"المارستانية" و"العلمية" وغيرها. ويرد في مقامات الحريري بصور، منها "فإذا هو شيخنا السروجي" أو "هذا أبو زيد" أو "فإذا هو أبو زيد". ولا تخلو المقامات من أن يكون التعرّف فيها شعراً على لسان أبي زيد السروجي، كما ورد مثلاً في المقامات "المعريّة" و"البغدادية" و"المكية". وأخيراً نمثل على صيغ التعرف بما ورد في المقامات الزينية مثل "ألفيت أبا نصر المصري" و"فإذا به شيخنا المصري" و"فعلمت أنه أبو نصر" أو "أيقنت أنه المصري".

الإيحاء بالدهشة والتعجب، وعدم التوقع، أمر شبه ملازم لصيغ التعبير عن موقف التعرف، وهو ما يبين أن البطل يفاجأ باللقاء غير المتوقع بينه وبين البطل الذي كان تعرّف إليه في موقف سابق بهيآت مختلفة، وعلى نقيض المفاجأة التي تدهش الراوي فإن المتلقّي يعرف أن الموقف سيفضي إلى التعرّف حتماً، وهكذا، في الوقت الذي تتوافر لدى المتلقّي إمكانية حدس تطور الأحداث قبل حصولها في المقامة، بما فيها موقف التعرّف، فإن الراوي، يبدو في كل مقامة، جاهلاً بما ينتظره، وهو ما يفضي في بعض الأحيان، لأن يكون ضحية خداع وتضليل البطل، فيعمل موقف التعرّف على إزالة الضرر الذي لحق بالراوي عندما يعرف أن المخادع صاحب قديم معروف جيداً لديه.

وكون البطل هو البؤرة التي تنجذب وقائع الحكاية إليها، يرتب أمراً مهماً هو أن أي واقعة، طال وقوف الراوي عليها أم قصر، تتحدد قيمتها في البنية السردية في ضوء علاقتها بالبطل، ومقدار كونه مساهماً في صنعها، ويتضح ذلك بصورة عامة، في أن القسم المخصص لوصف رحلات الراوي، أو وجوده في أماكن مختلفة، وهي تتعدد بحسب تعدد المقامات، يفتقد كثيراً العناصر التي تسهم في تشكيل حكاية ما، فهذا القسم، غالباً ما يعنى بكشف انطباعات الراوي، والفضاء العام بدلالته المكانية والزمانية للحدث، ولكن أهميته في البنية السردية تعود إلى أنه يمثل معطى محدداً، ويؤطر ما سيحدث، وبعد انتهاء هذا القسم تبدأ عناصر السرد بالتضافر لتشكل المتن الحكائي.

ترتّب لحظة ظهور البطل في المشهد على الراوي أن يجعل كل الأفعال ترتبط به، سواء تلك التي يقوم البطل بها، أو تلك التي يتضمنها المشهد العام، بما فيها الشخصيات التي يروي البطل ما جرى لها من غرائب الأمور. وفي جميع الأحوال، فما يحدّد بنية الحكاية، ويتحكم في إضفاء ميزة عليها، هو العلاقة بين الراوي والبطل، بوصف الأخير صاحب فعل، والأول راوية له. إذا وضعنا جانباً مقامات لا تنطوي على موقف تعّرف عند الهمذاني، لكون الراوي هو البطل فيها[26]، فإن المقامات الباقية، وعددها سبع وثلاثون، تتوزع على قسمين: سبع التعّرف فيها أولاً[27]، أي قبل تشكيل الحكاية التي يقوم بها أبو الفتح

الإسكندري، وثلاثون يحصل التعّرف فيها بعد أن يفرغ البطل من حكايته، وفي مقامات الحريري، يظهر موقف التعرف في المقامات جميعها، وهي بدورها تنقسم إلى قسمين: أولهما وعدده ست عشرة، يحصل التعّرف فيها أولاً[28]، والآخر وعدده أربع وثلاثون، يؤجل موقف التعرّف فيها إلى ما بعد الحكاية التي يفرغ منها أبو زيد السروجي.

وفي المقامات الزينية، نجد أن المقامة الأولى فقط وهي "البغدادية" لا يرد فيها ذكر لموقف التعّرف، أما المقامات التسع والأربعون فتتوزّع إلى عشرين يحصل التعرّف فيها أولاً[29]، وتسع وعشرين يقع التعرّف فيها بعد أن ينتهي أبو علي المصري من حكايته. وإذا أخذنا بالحسبان عدد المقامات المدروسة، ونسب التعرّف في كل منها، استقامت لدينا مجموعة من الحقائق، في ضوء الجدول الآتي:

**جدول يبيّن نسب تواتر التعرّف في المقامة العربية**

| المقامات | عددها | مقامات بتعرّف | مقامات بلا تعرّف | التعرّف قبل | نسبته | التعرّف بعد | نسبته |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الهمذانية | 51 | 37 | 14 | 7 | ٪19 | 30 | ٪81 |
| الحريرية | 50 | 50 | X | 16 | ٪32 | 34 | ٪68 |
| الزينية | 50 | 49 | 1 | 20 | ٪41 | 29 | ٪59 |
| **المجموع** | 151 | 136 | 15 | 43 | ٪32 | 93 | ٪68 |

1. الاستغناء عن موقف التعرُّف ظهر بصورة محدودة في مقامات الهمذاني.

2. موقف التعرّف أصبح ركناً لايستغنى عنه في البنية السردية للمقامة العربية بعد الهمذاني، مما يدل على رسوخ البنية الأصل.

3. نسبة موقف التعرّف قبل ظهور الحكاية المنسوبة إلى البطل بدأت تزداد، ازدياداً ظاهراً على النحو الآتي 19٪، 32٪، 41٪ عند كل من الهمذاني، والحريري، وابن الصيقل الجزري، على التوالي.

4. نسبة موقف التعرّف بعد ظهور الحكاية المنسوبة إلى البطل بدأت تقل بصورة جلية وعلى النحو الآتي81٪، 68٪، 59٪ عند كل من الهمذاني، والحريري، وابن الصيقل الجزري.

5. وعلى الرغم من الحقائق التي وردت في(3) و(4) فموقف التعرّف بعد، كما يتجلى في المعطيات السابقة، ظل يستأثر بمكانة الهيمنة وهي68٪ مقابل32٪

6. التعرّف سواء تقدم أو تأخر، هو مظهر ثابت من مظاهر البنية السردية وقد تضمنته136 مقامة من151أخضعت للتحليل هنا مما يدل على أن نسبة تواتر التعرّف هي90٪ في المقامات موضوع التحليل، وهي المقامات التي أسهمت في صوغ الهيكل العام للمقامات العربية.

أما وقد وقفنا على موقف التعرّف بوصفة أحد أبرز مظاهر البنية السردية في المقامة العربية، فيلزم الآن أن نستطلع أثر هذا المظهر في بنية الحكاية مبتدئين بتجليات موقف التعرّف بعد أن تنتهي حكاية البطل، لنكشف سمات الحكاية في هذه الحالة. ينفتح العالم السردي في المقامة إثر انسحاب الراوي المجهول، وأول العناصر بارزة الأهمية التي يكشف عنها ذلك العالم، هو الراوي المعلوم، الذي يبدأ بزرع مكونات الحكاية في ذلك العالم، وينبغي علينا أن نحدد المقصود هنا بـ"العالم السردي"إنه الفضاء الذي تجرى فيه الأحداث المسندة إلى شخصية مركزية، فضلاً عن الأفعال المكمّلة التي تعزى إلى أشخاص لهم مركز ثانوي في ذلك الفضاء، ومن سماته أنه يحيل على مكان وزمان محددين، وإن كانا غير واقعيين، على الرغم من الأدلة التي يضعها الراوي لكون المكان واقعياً.

البحث في أمر المطابقة بين المكان المتخيل المشار إليه في المقامة والمكان الواقعي لا يفضى إلى نتيجة تسهم في إغناء البحث في المقامة، لأن الأمكنة فيها جزء من مستلزمات الفضاء العام الذي بدونه لا يمكن أن تنظم الحكاية ضمن إطار محدد، كي تتاح للراوي مهمة القيام بتقديم الحكاية، وما يقال عن المكان، يقال عن الزمان، فهذان العنصران بتضافرهما يتشكّل فضاء الأحداث، وكلاهما من اختلاق الراوي لضرورات البنية السردية التي تستدعيها العناصر الفنية الأخرى، كالشخصية والحدث، وتشكيل تلك العناصر يتم بتوجيه من البنية الأصل التي ثبتت وترسخت، وصارت تفرض على الراوي أن ينسج مكونات الحكاية في ضوء قوانين وأنظمة التعرّف، الذي هو جزء منها، فإذا كان التعرف خاتمة للحكاية، تبدأ المكونات الأخرى تظهر بما يجعل الراوي جاهلاً بما يحدث، إذا يتحول إلى وسيلة لوصف مزدوج: ذاتي وموضوعي، لمجموعة الأفعال التي يقوم بها البطل، ابتداء من ظهور البطل في المشهد إلى أن يتم التعارف بينهما، ثم فراقهما، وهنا، تخضع الأفعال سواء المنسوبة إلى الراوي أم البطل، لزمن متتابع، يشكلها وفق نسق التعاقب، ويكون المنطق الذي يحكم الحكاية، خاضعاً لأسباب يحددها الراوي، ويلتزمها البطل وهي مقيدة بتتابعها في الزمان شيئاً فشيئاً، وصولاً إلى موقف التعرّف الذي يشكل ذروة الأفعال المذكورة.

أما إذا كان موقف التعرّف قد حصل قبل الحكاية المنسوبة للبطل فإن نظام الحكاية يأخذ اتجاهين اثنين في الغالب أولهما: إن البطل يلفق حكاية يخدع بها الراوي، والتعرّف لا يكون في هذه الحالة تعرّف أشخاص شأن الحالة الأولى، لأن الراوي يكشف أنه وقع ضحية حكاية ضللته، وتكون الحكاية الملفقة جزءاً من حكاية أشمل، هي حكاية لقاء الراوي والبطل، وثانيها قيام البطل بإنجاز فعل يفتقر إلى نسيج الحكاية، كأن يلقي موعظة، أو خطبة في موضوع ما، أو وصية، أو يعمد إلى فك ألغاز لغوية، ووصف أشياء مرئية، وفي كلتا الحالتين فما ينتظره البطل هو الفوز بعطاء الراوي وسمّاره في الحالة الأولى ومتلقّي حديثه في الحالة الثانية، وقد خرّوا مندهشين بتأثير بلاغة قوله الذي لا ينطوي على حكاية وإذا كانت الحالة الثانية، كما يتضح مما سبق، لا تفضي إلى وجود حكاية. ولا يترتب على ذلك البحث في بنية أية حكاية لعدم وجودها، فالحالة الأولى، التي يلفق فيها البطل حكاية قصيرة جداً، تستوجب القول إن تلك الحكاية تأتي على أنساق متعددة حسبما يريد البطل الذي غالباً ما يكون راوياً لها، فقد تخضع لنسق التتابع، وقد تخضع لنسق التداخل شأن الحكاية المختلقة التي يرويها أبو زيد السروجي للحارث بن همام وسماره ليلاً عن ابنه وزوجته في المقامة الكوفية.

## 5. نسيج البنية السردية.

تستدعي الوقفة المفصَّلة على مكوني الرواية والحكاية في البنية السردية للمقامة النظر إليهما مجدداً ضمن نسيج البنية السردية بوصفهما مكونات متداخلة يعمل تضافرهما معاً على منح تلك البنية وجوداً وتميزاً، فتجليات ثنائية الرواية والحكاية في البنية السردية هي غير تجلياتهما منفصلتين بوصفهما موضوعاً للبحث، وهو ما يفرض مراجعة أثر البنية في توجيه عملهما بعد أن ثُبّتت وصارت توجه دورهما وتنظم وظائفهما، صحيح أن البنية السردية تسند إلى الراوي فعالية الرواية وإلى البطل فعالية الحكاية، مما يعني ظهور ثنائية الأقوال والأفعال بوصفهما نتاجاً لثنائية الراوي والبطل، يقترن كل ركن من تلك الثنائية بالمكون الخاص به.

لكن حقيقة الأمر هي أن البنية السردية تأبى هذا التقسيم المنطقي، فهي تعمل على صهر مكوناتها لحظة وجودها، فالرواية تبدأ بخلق الحكاية لحظة ابتدائها، كما أن الراوي يبذر مكونات الحكاية، فضاء، وأفعالاً، وأشخاصاً، حالما يبدأ روايته، وفي الوقت الذي تستمر فيه الرواية تتشكل فيه الحكاية أيضاً؛ مما يعني استحالة فصلهما داخل البنية السردية. نعزو تشكُّل البنية السردية إلى الراوي المعلوم الذي يتكفل بالتعبير عن لبّ ذلك العالم عندما يقوم بتشكيل ذلك الفضاء الذي بوساطة الرواية تتخلق فيه الأفعال والأشخاص، وتتمركز حول

شخصية البطل، فالرواية هي وسيلة الخلق الأولى في البنية السردية للمقامة، وهي لا تهدف إلى نقل جوانب متعددة ومستويات كثيرة إنما تختلق الأشخاص وما يسند إليهم من أفعال، وتبلور رؤى تلك الشخصيات، وتعطي العالم السردي شكله وحدوده، وترسم بدقة موجوداته، وهكذا فالحكاية المتخلّقة هي نتاج للرواية، وهي في الوقت نفسه اللب الذي يتكون بوساطة تلك الرواية سواء أكان الراوي المعلوم هو من يروي أم تكفل البطل بالرواية، كما تجلى ذلك في عدد من المقامات.

وما تعمل البنية السردية على الحفاظ عليه مظاهر تميزت بالثبات منها، وضع فواصل زمنية واضحة بين مستويات السرد تبعاً لتعددها، ولا يمكن إذابة تلك الفواصل لأن كل مستوى من مستويات السرد يقترن برواية معينة وراوٍ محدد، وعليه فزمن الأخيرة يكون لاحقاً لزمن رواية البطل، وبهذا لا يحصل تداخل في مستويات السرد إلا ما ينسب إلى البطل عندما يكون راوياً يروي وقائع مختلقة أو يروي أكثر من حكاية، وهو ما أشرنا إليه في الفقرة السابقة. وإلى جانب كل هذا فالبنية السردية تقدم غالباً بطلاً يتوارى تحت أقنعة مختلفة تتفق والموقف الذي يكون فيه، ولكنه في كل مرة يعتمد تضليل الآخرين والتمويه على أفعاله وغالباً ما يكتشف أمره، من الراوي، مع إحساس الأخير بالتعجب لطرائق البطل بالتخفي المتكرر، جرياً وراء هدفه في الارتزاق بوساطة الخداع، والتضليل، وهو ما يمنح التعرّف أهمية بناء في حكاية متماسكة.

هذه المظاهر التي تمثل أنساقاً ثابتة، تعمل بتوجّيه البنية السردية، تؤكد خضوع مكونات البنية السردية إلى قوة راسخة، توجّه عمل تلك المكونات ضمن أنظمة محددة في علاقتها الداخلية، وهو ما أفضى إلى ثبات بنية المقامة، ورسوخها في تاريخ الأدب السردي العربي مدة طويلة، فالبنية السردية للمقامة تمنح المروي له موقعاً مهماً في عملية الإرسال والتلقي التي تتكفل بها، ويتميز المروي له هنا بأنه يتماهى مع الراوي المجهول ذلك أنه كان مروياً له قبل أن تنجز الحكاية، وهاهو الآن، قد أصبح راوياً لها، وعبارة "حدثنا" أو "أخبرنا" أو "حدثني" تحيل على راوٍ، كان في الأصل مروياً له ولكن المقامة، لا تقتصر على هذا النمط من المروي له، المجهول، إنما تتضمن مروياً له ضمن البنية السردية، يتمثل غالباً بأولئك الذين يروي لهم البطل حكاية، أو يضللهم ببلاغة أو خدعة، وهم الذين يمنحون أفعال البطل معناها ومغزاها، ويتشوقون إليها، ومن بينهم يظهر الراوي المفارق لمرويّه، الذي كان مثلهم مروياً له، ثم انتدب نفسه ليكون راوياً لما روي له.

## هوامش الفصل السادس

1. عبدا الفتاح كيليطو، المقامات، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، 16
2. الثعالبي، يتيمة الدهر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 3: 358
3. الشريشي، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، 1952، 1:15
4. قري الضيف 4: 294 ـ 296
5. الهمذاني، شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت95
6. مقامات الحريري 401
7. الوهراني، منامات الوهراني ومقاماته، ورسائله، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نغش، القاهرة 96
8. المقامات الزينية 411
9. صبح الأعشى 14: 112
10. ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، ليبيا، ق 4: 1: 212
11. عماد الصلح، اعترافات الشدياق في كتاب الساق على الساق بيروت 453
12. مقامات الحريري 11
13. م. ن 13
14. المقامات الزينية 79
15. اليازجي، مجمع البحرين، بيروت 10
16. شرح مقامات الهمذاني 111 ـ 112
17. كشف الظنون 2: 1787 ـ 1790
18. مقامات الهمذاني 123 ـ 124
19. م. ن 123 ـ 124
20. المقامات الزينية 325 ـ 326
21. مقامات الحريري 45
22. م. ن 126
23. م. ن: 424
24. زهر الآداب 1: 274
25. المثل السائر 1: 8
26. وهي: الغيلانية، الأهوازية، البغدادية، المغزلية، النهيدية، الناجمية، الخلفية، الصميرية، الشعرية، الصفرية، التميمية، البشرية الرصافية، الخمرية.
27. وهي: البصرية، الموصليّة، المضيرية، الشيرازية، الأرمنية، الوصية، الدينارية.
28. وهي الحلوانية، الكوفية، الإسكندرية، الفرضية، السنجارية، النصيبة، الرقطاء، الوبرية، الطيبية، المروية، العمانية، التبريزية، البكرية، الحرامية، الساسانية، البصرية.

29. وهي: السنجارية، العمادية الأربلية، الشاخية، الرسعنية، النيسابورية الزرندية، المارديئية، المصرية، الدجيلية، الحنفية الكيشية، الدمشقية، الحصكفية الرقاطاء، الجمالية الجوينية، الجزيرية، اليمنية.

# خاتمة الكتاب الثاني

قدمنا فيما مرّ من فصول هذه الموسوعة تحليلا لمسار السرد العربي القديم، وتوصيفاً لظروف نشأة الأنواع السردية الكبرى فيه، وتحيلاً للأبنية السردية التي يمثلها كل نوع، وهي: الحكاية الخرافية، والسيرة، والمقامة، وكنا نهدف إلى تقديم تصوّر لتشكّل الأدب السردي في الثقافة العربية القديمة، وكيف استقرت أنواعه، وكيف تأثر بالموجهات الشفاهية والدينية. وكشفت لنا الأنواع السردية المذكورة طبيعة العلاقة بين الراوي والمروي، وهي علاقة استمدت خصائصها من نوع الموجهات الخارجية للسرد العربي، وفي مقدمتها الموجهات الشفاهية ـ الدينية التي فصلت بين الراوي والمروي، وبين القاص والقصة، فكلاهما: الراوي والقاص تتحدّد وظائفهما في المعجم العربي في إيراد خبر على الوجه الذي قيل فيه، والإتيان به من فصِّه، أي من مصدره، فالراوي كما يقول الجاحظ، حامل لمحمول، شأنه في ذلك شأن الجمل الذي ينقل الأحمال، وهو ما تقرره مصادر اللغة العربية دون استثناء، ويضيف الجاحظ بأنّ الرواية عرفت بعد الإسلام، فهي تنتمي إلى "أسماء حدثت ولم تكن" الأمر الذي يؤكد بأن الدوافع التي فرضتها كانت دينية تتصل برواية الحديث، ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل إن مصطلح (المؤلف) يدل على ذلك الأديب الذي يتمثل دوره في جمع مادة إخبارية، لا تنتسب إليه مباشرة، وما التأليف في المعجم إلا جمع ما تفرّق، ووصل بعضه ببعض.

كل هذه المؤثرات، أفضت إلى ضعف العلاقة بين القاص والراوي والمؤلف وبين ما يقص ويروى ويؤلف، حدّدت وظائف القصاص في تتبع الأخبار، وتقصّيها، أو حملها، أو جمعها، وفي ذلك كان الراوي حاله حال القاص والمؤلف، يتكفل بأداء مهمة إخبارية محددة، وليس له أن يأتي بشيء جديد، وإلا أتهم بالابتداع الذي لا ينهض على أصل. وهي التهمة التي امتد مجالها من الحقل الديني إلى حقل السرد، وضمن إطار هذا الفضاء الدلالي، الذي يؤكد على فصل المروي عن روايته، نشأت المرويات السردية العربية، فتجلت مؤثراته في البنية السردية، بما جعل الانفصال بين الراوي ومروياته أمراً ظاهراً بيناً. والراوي في الحكاية الخرافية، والسيرة الشعبية، والمقامة، يتطلع من علٍ إلى مجموعة من

الأخبار والوقائع، ويعمل على تنسيق أجزائها، وتنظيم مادتها، وترتيب فقراتها، وبذلك فهو ينهض بمهمة تشكيل بنية تلك المرويات.

لا تقرّ السردية بوجود راوٍ لا ينتمي إلى البنية السردية التي يكّونها، ولكنها في الوقت نفسه لا تنفي أمر البحث في الأصول التي تحدّر منها الراوي. وقد كشف التحليل أن الراوي انحدر من الموروث الإخباري والديني، وعمل بتوجيه من الإشكاليات الشفاهية لذلك الموروث. تجلت وظائف الراوي في الأنواع السردية التي وقفنا عليها، بأنه مرسل لمروي، ينطوي على بنية محددة، تبعاً لنوعه، إلى مروي له، يوازيه في الرتبة، وكلما تعددت مستويات الراوي، لزم التعدد في مستويات المروي له، ولقد أمكن كشف المستويات الثلاثة الآتية من العلاقة بين الراوي والمروي له، وهي:

1. ينتظم الراوي في الحكاية الخرافية بعلاقة محكومة بمستويات متعددة، تندرج من الإطار الواسع الذي يحتويها ـ كما مثلنا على ذلك في الوقوف على خرافة شهرزاد ـ مروراً بمستويات دون ذلك الإطار، وصولاً إلى رواية الشخصية التي يُعزى إليها الفعل، وهذا التدرّج المنتظم في مستويات الرواية، يقابله وعلى غراره، تدرّج يحكم المروي له؛ فالإرسال السردي يتم بين فئة الرواة وبين الفئة التي توازيها من المروي لهم، ولا يمكن أن يختل نظام تلك العلاقة، وتعدد الرواة يقتضي تنوعاً في الرؤى، ووجهات النظر؛ ذلك أن منظور كلّ راوٍ يختلف عن الآخر. وقد أظهر التحليل ثلاثة أنواع من صيغ الإرسال تبعاً لتعدد الرواة، وهي:

أ ـ تعدد في الرواة مع بقاء المروي له مفرداً.

ب ـ تعدد في المروي له مع بقاء الراوي مفرداً.

ج ـ تعدد في الرواة والمروي له.

2. يتوزع انتماء الراوي في السيرة الشعبية بين موقعين: أولهما خارج البنية السردية، بوصفه منشداً للمروي. وثانيهما داخل البنية السردية، كونه عنصراً مكوناً فيها، ويوازيه في ذلك، مروي له يتّسم بالسمة ذاتها، وخاصية الازدواج في انتماء الراوي يرجع إلى خضوع مرويات السيرة للمشافهة، فالراوي يتصف بصفات المنشد ذاتها، على الرغم من تدوين تلك المرويات.

3. يمتثل الراوي في المقامة لسلسلة متدرجة من مستويات السرد، تبدأ من راوٍ مجهول، يليه معلوم، فالراوي البطل الذي ينتدب نفسه للرواية أحياناً، ويوازيه في ذلك مروي له يتلقّى منه، يكون جزءاً من البنية السردية. وتمنح المقامة شأن الخرافة إمكانية أن يكون المروي له راويا، وتكشف بنية الاستهلال السردي في المقامة عن أن الراوي الذي

يقوم بمهمة الإرسال السردي، كان في الأصل مروياً له، قبل أن يستبدل موقعه ويتحوَّل إلى راوٍ، والعلاقة الراوي بالمروي له، تخضع مباشرة لعملية الإرسال والتلقي إذا إن صيغ الإرسال تحدّد رتب الرواة، فيما تحدّد صيغ التلقي رتب المروي لهم، أما المروي بوصفه مادة الإرسال فينبغي دراسة بنيته سواء ما تعلق منها بالعناصر المكونة أو بالإنجاز السردي كله الذي يكون متن المروي، بما ينطوي عليه من حكاية تستدعي وجود شخصيات وأحداث وفضاء زماني ومكاني يحتويها. والأحداث التي يكوّن نسيجها متن المروي، تنتظم فيما بينها في علاقة تخضع لمعيار الزمن الذي يرتب تعاقبها، وهنا يمكن إجمال الخصائص الآتية لأبنية الأنواع السردية العربية القديمة:

أ. بنية الحكاية الخرافية شديدة التعقيد؛ لأن الفعل الذي يكون لبّ الحكاية يُخرق كلما ظهرت شخصية جديدة في سياق الأحداث، وتتأتى شدة التعقيد من تعدد مظاهر الإلحاق، والاستباق، واندراج حكاية دخيلة في سياق الحكاية الأصلية، إلى ذلك فتعدّد الرواة الذي يفرض تعدّداً في الحكايات، وتوالداً مستمراً فيها، بما يجعلها لا تخضع لنسق متتابع، الأمر الذي جعل تداخل الأحداث سمة مميزة لها.

ب. بنية السيرة الشعبية تتكون من سلسة طويلة من الوحدات الحكائية المتعاقبة، وهي تنتظم في نمطين: وحدات حكائية بسيطة التركيب، تخضع لبناء متتابع في تشكيل مكوناتها، ووحدات حكائية مركَّبة تكون الوحدة الحكائية فيها إطاراً لعدد من الوحدات الحكائية الصغيرة، وتتسم الوحدات المركبة بتداخل مكوناتها وتعقد أحداثها، مما جعلها تتصف بأنها ذات بناء متداخل.

ج. بنية المقامة تخضع لنسق التتابع، وتعد لحظة التعرُّف مظهراً مهيمناً من مظاهرها السردية، ويؤثر هذا المظهر في بنية الحكاية تأثيراً مباشراً، فإذا جاءت لحظة التعرف إثر انتهاء البطل من مهمته تكون بنية الحكاية متماسكة، وتنتهي بنهاية يفترق فيها الراوي عن البطل. أما إذا جاءت لحظة التعرف قبل شروع البطل بمهمته فملامح الحكاية تتغير، وتفقد تماسكها، ويتحول فعل البطل إلى مشهد جامد لا حركة فيه سوى وصف مجرد لخطبة أو موعظة يقوم بها البطل.

إن نظرة كلية إلى بنية المروي في السرد العربي القديم تكشف انتظامه في نسقي التتابع والتداخل، وذلك يعود إلى الخواص السردية للنوع من جهة، وإلى علاقة الراوي ببناء الأحداث من جهة أخرى. ونخلص، إثر معاينة علاقة الراوي بالمروي له، وتوصيفها، إلى أن المروي لا يرتبط بالراوي إلا على سبيل الإرسال، ولا يرتبط بالمروي له، إلا على سبيل التلقي، فالمروي ـ الذي هو مادة الإرسال ـ لا ينتسب إبداعيا إلى أي من مكوني البنية السردية الآخرين. وإن كنا لانعدم وجود استثناء هنا وهناك، وقفنا عليه في دراستنا لمكونات

البنية السردية في الحكاية الخرافية، والسيرة الشعبية، والمقامة، إذ يقوم البطل بالرواية أحياناً أو يتحول إلى مروي له، وهو مظهر لا يطّرد، ويحتل جانباً صغيراً في تلك المرويات.

استأثرت المرويات والمدونات السردية باهتمام كبير طوال القرون الوسطى الإسلامية، وفي الوقت الذي كانت فيه المقامة هي الأنموذج الأكثر تعبيرا عن أدب الخاصة السردي، كانت المرويات الخرافية والسيرية قد استبدت بالعامة ومخيالها، وفي الوقت الذي نالت الأولى حظوة رسمية مشهودة استبعدت أية عناية مماثلة بالثانية، على أن الحراك البطيء في بنية الأنواع لا يمكن وقفه، وقد رأينا كيف أن البنية السردية للمقامة كانت تتموّج وتتشقق، ثم تتشظّى وتتناثر في نهاية المطاف. أمكن ملاحظة ذلك لأن المقامة تمثل السرد الكتابي الذي يمكن ملاحظة تغيراته الأسلوبية والتركيبية بالمقارنات النقدية عبر الزمن، أما المرويات الشفوية التي طمست صورها المدوّنة، وخضعت للتداول الشفوي في المجال العام، فمن المستحيل كشف طبيعة التغيرات التي عرفتها عبر القرون، ولكنها في جميع الأحوال أكثر ما عرفته المكتوبة، فذلك هو شأن التداول الشفوي للأخبار، والمأثورات، والمرويات السردية والشعرية.

لا تعرف أشكال السرد وأنواعه الثبات، إنما هي رهينة التحولات النسقية الدائمة، ثم الانهيارات العامة بسبب تأزم بنية النوع، وعدم قدرته على الوفاء بحاجات التمثيل والتلقّي، أو الانشقاقات العارضة التي يمكن أن تكون بذورا لظهور أنواع جديدة، ولم يكن السرد العربي القديم في منأى عن هذه الصيرورة التي تتصف بها الآداب عموما، والسردية منها خصوصا. ولهذا انتهى الأمر بانهيار الأنواع الأساسية لذلك الموروث السردي، وبتغيير كبير في أشكاله، ولغته، وأساليبه، ووظيفته التمثيلية. وفي الكتاب الثاني من هذه الموسوعة سنقدم تحليلا للكيفية التي انهارت بها المرويات السردية، ثم الكيفية التي انبثقت فيها السردية الحديثة من خضم الرصيد السردي المتفكك للموروث القديم. وهذا يفرض علينا إعادة النظر بموضوع النشأة، وإعادة تفسيره في ضوء التغيرات التي عرفتها ثقافة القرن التاسع عشر.

الكتاب الثالث

# السرديّة العربية الحديثة
# ـ إعادة تفسير النشأة ـ

# مقدمة

استدرجت قضية أصول السردية العربية الحديثة، ومصادرها، ونشأتها، وريادتها، آراء كثيرة، منها: ما تنكر على الموروث السردي القديم إمكانية أن يكون أصلاً من أصولها، وأخرى تراه محضناً ترعرعت في أوساطه بذورها، وغيرها تؤكد أنَّه الأب الشرعي لها، وثمة آراء تراها مزيجاً من مناهل عربية وغربية، وهنالك أخيراً الرأي الشائع الذي يرى أنَّ الرواية، بوصفها لبّ السرديات العربية الحديثة، مستجلبة من الأدب الغربي، وأنها دخيلة على الأدب العربي من ناحية الأصل، والأسلوب، والبناء، والنوع، وأنَّ المعايير المشتقّة من الرواية الغربية هي التي شاعت، ووظّفت فيها؛ وعليه فهي، بمفهومها النوعي، نبتة مستعارة من بستان الغرب، وقد لاقت رواجاً؛ لأنَّ الثقافة الغربية هيأت لها أرضية مناسبة في القرن التاسع عشر، فيسّرت أمر ظهورها وقبولها في الأدب العربي الحديث. الرواية العربية، طبقا لهذا الرأي، في أرقى نماذجها وأشكالها، إنما تنحو منحى غربياً في نوع من المحاكاة المكشوفة لما كان يستحدث في الرواية الغربية، في القرنين التاسع عشر والعشرين.

ومن الواضح أنَّ هذه الآراء تتشابك في تعارضاتها، وتتقاطع في تناقضاتها؛ لأسباب، منها: أنَّ أحكامها لا تستند إلى أرضية شاملة من التصوّرات التي تأخذ بالحسبان كل التطوّرات والتداخلات الثقافية المعقّدة التي شهدتها الثقافة العربية في القرن التاسع عشر، فهي تجرّد النوع الروائي من أبعاده الشاملة، وتبالغ في تحديد خصائصه وتضييقها واشتقاقها من نصوص سردية نُظر إليها على أنها استكملت شروط النوع الروائي بصورة نهائية. إلى ذلك فكثير من الآراء يريد انتزاع الرواية من السياق الثقافي الذي يغذّيها بخصائصها وملامحها العامة ووظيفتها، ويصطنع لها رصيداً مستعارا من سياق آخر. وعلى العموم، فليس ثمة موضوع التبست حوله الآراء وتضاربت مثلما حصل في موضوع أصول السردية العربية الحديثة؛ وذلك يعود إلى تغليب مرجعية مؤثرة على أخرى، أو اختزال ظروف النشأة إلى سبب دون آخر، فضلاً عن الميل الواضح إلى اعتماد مبدأ المقايسة بينها والسرديات الغربية الحديثة، ويبدو واضحاً أنَّه لم يولَ اهتمام جاد ودقيق وموضوعي للبحث في المهاد الثقافي الذي أدت تفاعلاته المتنوعة إلى مخاض صعب وطويل ومعقّد، تبلورت ملامحه خلال

عشرات السنين ليكوّن ممارسة سردية دائمة التطور والتجدّد، هي هذا الشكل السردي الجديد: الرواية العربية.

أقول إنَّه لم يولَ اهتمام معمّق وجاد ودقيق وموضوعي، ليس بهدف التقليل من قيمة كثير من الدراسات التي بحثت في هذه القضية الشائكة، إنما لأنَّ معظمها اتّبع الطريقة التقليدية في تاريخ الأفكار، الطريقة الخطيّة التي تتعقّب الحوادث، وتؤرخ للوقائع، ولا تستنطق السياقات الثقافية، ولا تعنى بعلاقات التراسل بين تلك السياقات والظواهر الأدبية، ولا تلتفت إلى التفاعلات الضمنية بينهما، تلك التفاعلات المتوارية وراء الأحداث، والمختفية في تضاعيف النصوص الأدبية السائدة، ولم تُشغل بالتفكّك غير المنظور والبطيء للمرويات السردية القديمة، ولا إلى الكيفية التي تقوم بها النصوص بتمثّل المرجعيّات المتحوّلة.

في الغالب، لم يجر بحث في عملية انكسار النسق التقليدي لتلقّي المرويات الموروثة، وبداية انهيار الأبنية السردية، وتحلّلها، وامتصاص كثير من سماتها الفنية والدلالية من قبل النصوص السردية التي انفصلت تدريجيا عنها، لكنها مازالت تعتاش على خصائصها العامة، فالسمات المميزة للنوع الجديد لا تنبثق فجأة من الفراغ، إنَّها تستظل بسمات الأنواع السابقة، لكنها تقوم، في الوقت نفسه، بتنحية بعضها، والتمرّد على الأخرى، وتوظيف ما تراه مناسبا كرصيد لها، وهكذا يقع انعطاف غير منظور في كيفية ترتيب المكونات الأساسية للبنية السردية، دون الانقطاع الكلي عن الترتيب الشائع لمكوّنات تلك البنية، وبمرور الوقت تتبلور السُنن الجديدة شيئا فشيئا، وتلوح معالم نوع جديد، فتشكّل الأنواع، وتحلّلها، لا يمكن رصده من قبل الدراسات التي تهدف إلى البحث في تاريخ الأنواع، الأمر يقتضي منهجية بحث تُدرك الترابط الخفي بين النصوص من جهة، وبين النصوص ومرجعياتها من جهة أخرى، وأخيراً بينهما والسياقات الثقافية بما في ذلك عملية التأويل والتلقّي التي تلعب دورا غاية في الأهمية في كل ذلك.

السرد قوامه الأساس حكاية، والفرق بين المرويات السردية الشفوية والسرديات الكتابية فرق في البنية، والأساليب، وأشكال التعبير، والعوالم المتخيّلة التي تشكّل محتوى ذلك التعبير. وحينما يتأزّم نوع سردي تبحث الحكاية عن بنية وأسلوب وشكل مختلف، وعالم افتراضي خاص؛ فالمرويات الشفوية تمثّل، في الغالب، فكرة اعتبارية تبلور تصوّراً تخيليّا عن عالم مفترض ذي جوهر ثنائي التكوين، فيما السرديات الكتابية تعنى بتمثيل عالم ذي مرجعيّات متنوعة، بما في ذلك تفاصيل المكان، والزمان، وملامح الشخصيات، وأنظمة الحدث. المرويات الشفوية تقتضي مهارات إصغائية لدى كل من الراوي والمتلقّي، فهما يتشاركان في طقس خاص من طقوس الإرسال والتلقّي يقوم على الكلام، والحركة،

والإيماء، والتنويعات الصيغية في المخاطبة، والإنشاد، والتماهي مع العالم الخيالي، فذلك العالم السردي الافتراضي يصاغ عبر تراسل لفظي وحركي، وغالبا ما تكون النزعة الأخلاقية هي البؤرة التي يتمركز حولها السرد، وتتضاءل أهمية المرويات الشفوية ووظيفتها، حينما يتعرّض نسق الإرسال والتلقّي إلى التغيير، فتظهر السرديات الكتابية التي تقتضي مهارات أخرى بصرية وذهنية.

انبثقت السردية العربية الحديثة من خضمّ التفاعلات المحتدمة بين المرجعيّات، والنصوص، والأنواع الأدبيّة، فهي الثمرة التي انتهت إليها حركة التمازج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي، ومؤثرات ثقافية جديدة، والحراك الذي عصف بالأنواع الأدبيّة التقليديّة، وفي مقدمة ذلك: ضعف الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع، وتداخل النّصوص، وغياب الهويّات النصيّة الثابتة، وتفكّك الأنظمة السرديّة التقليديّة، وانحسار دور القيم الثقافية المطلقة، التي كانت تدعم الخصائص القارّة للنصوص، والأنواع، والأجناس، وتعزّز من ثبات موضوعاتها، وأغراضها، وأبنيتها، وأساليبها، وتحول دون تفاعلها الأسلوبي والبنيوي.

وبالإجمال وقع انفصال متدرّج بين مرجعيات ثقافية وأجناسية موروثة فقدت كفاءتها وأهليّتها، وظواهر إبداعية جديدة متصلة بنسق مستحدث من القيم، والحقائق النسبيّة، والحاجات، والأفكار، والعلاقات، وكان من نتيجة ذلك أن انحسرت صيغ التعبير القديمة، وتراجعت قيمة المنظورات التقليديّة، وبها استبدلت سلسلة طويلة ومعقّدة من وسائل التفكير والتعبير والتراسل. الرواية إحدى الصيغ الأسلوبية الكبرى التي تشكّلت على الحدود الرمزية الفاصلة بين عالمين: عالم في طريقه للأفول والتحلّل، وعالم في طريقه للظهور والتكوّن. وسرعان ما دشنت شرعيتها الفنية، حينما أبرزت قدرة هائلة للتفاعل مع هذا العالم الجديد بمكوّناته وعلاقاته وقيمه، فاقترنت به من جهة كونها إحدى تمخضاته، ومن جهة كونها علامة معبرة عنه.

من أجل إعادة تفسير نشأة السردية العربية في العصر الحديث، لا يجوز تجاهل التراث السردي النظري في العالم، ولا يجوز إغفال قضية الأنواع الأدبية، والأهم من كل ذلك لا يجوز تخطّي الحراك الثقافي في القرن التاسع عشر، ولا يجوز أن يُهمل أمر المؤثر الغربي، وفحصه بدقة للتحقّق من مدى تأثيره في نشأتها، بما في ذلك المؤثّرات الثقافية العامة، والخاصة، وفي مقدمتها قضية التعريب التي عرفت نشاطا كبيرا في القرن التاسع عشر، ولكن ينبغي، قبل كل ذلك، التحرّر من الفكرة الشائعة التي ثبّتها الخطاب الاستعماري في الأدب والثقافة بشكل عام، وهي أن كل الآداب الجديدة، والأفكار الحديثة، إنما هي غربيّة المنشأ والمرجع، فهذه من تحيّزات ذلك الخطاب، وتدخّلت في صوغ التصورات النظرية: النقدية

والتاريخية، صوغا شبه كامل، بما جعل التسليم بذلك أمرا شائعا ومقبولا، فالحركة الاستعمارية وخطابها متلازمان.

في بحث يطمح إلى تحليل شامل لظاهرة أدبية ـ ثقافية كبيرة، مثل السردية العربية الحديثة، لابد من تفكيك المقولات الشائعة، وقطع الصلة بين فرضياتها ونتائجها، وإعادة تركيب السياق الثقافي في ضوء المعطيات القائمة، للوصول إلى النتائج التي تدفع بها تلك المعطيات نفسها، لكلّ هذا جعلنا من القرن التاسع عشر ميدانا للكشف والتحليل، فيما يخص تتبّع الظاهرة الأدبية السردية، وحاولنا ربط الظواهر بعضها ببعض، ومناقشة الانهيارات الأسلوبية والبنائية للمرويات الموروثة التي خصصنا لوصفها وتحليلها الكتاب الأول، ويستأنف هذا الكتاب النظر في موضوع السردية العربية من اللحظة التاريخية التي توقّفت فيها الأنواع السردية القديمة الكبرى، فيعنى بمرحلة تحلّلها، وانهيارها، وبداية تشكّل السردية الحديثة. وكما سيظهر فالبحث يتحرّر من عملية التحليل التقليدي، فيتابع الظواهر بحرية، ويستنطقها، من أجل بلورة النتائج التي تكمن فيها، ولا يتجاهل أن فرضياته مستمدة من سياق ثقافة القرن التاسع عشر، ففيها تمّت عملية تفكّك بطيء للمرويات السردية الموروثة، وفيها بدأت تتكوّن السردية الجديدة، وعليه فلا ينطلق البحث من فرض نظري مسبق قدر ما يستجيب لحالة ملموسة أفرزها الحراك الثقافي في تلك الفترة، ولكنه لم يهمل كشوفات التحليل النقدي الحديثة، فقد جرى توظيفها ضمنا في تتبّع الخفايا والملابسات والتحيّزات الخطابية، ليستخلص في نهاية الأمر النتائج التي يراها مرتبطة أشد الارتباط بالخلفيّات التي تتصل بها.

## الفصل الأول

# المؤثّر الغربي: تفكيك الخطاب الاستعماري

### 1. مدخل.

يحضر المؤثّر الغربي، بصورة مضخّمة، كلّما جرى البحث في نشأة الثقافة العربية الحديثة، والأدبية منها على وجه الخصوص إلى درجة أن ذلك أمرا أمرا مسلّما به في الدراسات التي عنيت بهذا الموضوع، وندر أن تمّت عملية بحث جادّة استقصت صواب هذه المسلّمة التي أخذ بها أغلب الباحثين، كحقيقة مطلقة، فعدّوها من اللوازم الحاضنة للأدب العربي، وعزوا إلى الحملة الفرنسية، والعلاقات المباشرة مع الثقافة الغربية، بما في ذلك الترجمة، أمر القيام بهذا الدور بصورة كاملة. وفي كل مرّة يثار فيها الموضوع يُقدّم سرد خطي مباشر للوقائع التاريخية بداية من وصول "نابليون بونابرت" أرض مصر في نهاية القرن الثامن عشر، ومرورا بالبعوث العسكرية التي أرسلها "محمد علي" إلى إيطاليا وفرنسا، وصولا إلى عصر الخديوي "إسماعيل" دون أن يلفت الانتباه أمر البعد الثقافي الحقيقي في كل ذلك، فكأنّ المبالغة في وصف الأحداث التاريخية تعويض عن فقر الوقائع الحقيقية التي يفترض أنّها كانت أول اتصال بين الثقافتين العربية والغربية.

بدأت هذه المسلّمة تتبلور في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وهي استجابة تعود، فيما نرى، إلى بداية الامتثال للخطاب الاستعماري الذي رسّخ فكرة تقول بأنّ التحديث وكلّ ما يتصل به جاء مع الحضور الغربي إلى الشرق، فسادت الرواية الغربية لمفهوم التحديث الذي أصبح منذ ذلك الوقت يتحدّد في محاكاة أشكال الثقافة الغربية، بما في ذلك الأشكال الأدبية، وبالنظر إلى غياب البحث الحفري في الأدب القومي، وإظهار خصائصه الأسلوبية، والبنائية، والنوعية، فقد غابت معايير التحديث أو اضطربت، وتمّتْ، وسط تشابك المؤثّرات وتفاعلها، استعارة معايير جاهزة بلورتها الثقافة الغربية.

كان الخطاب الاستعماري قويا ومُحكما ومؤثّرا شأنه في ذلك شأن الوسائل التي أوصلته إلى الشرق، والامتثال للقوّة الاستعمارية رافقه امتثال لخطابها في وصف الظواهر الأدبية والفكرية، وجرى استبعاد أشكال التعبير كافّة التي لا تنطبق عليها الأوصاف الجاهزة

والمستعارة، فهمّشت، وصارت خارج مدار الاهتمام؛ نبذت لأنّها تذكّر بمرحلة ما قبل التحديث الغربي، وجرت عبر الزمن إعادة صوغ للوعي الأدبي بما يوافق تلك المفاهيم المستعارة، ولم تعد الأشكال الأصلية تستأثر باهتمام يذكر، وصارت جزءا من اللامفكّر فيه؛ لأنّها خارج نطاق الوعي، وفي مراحل لاحقة أصبحت تلك الأشكال مُعيبة وقاصرة، وثُبّتت دونيتها، ولم تستأثر بعناية لأنّها تعنى بما صار جزءا من حقب مظلمة، طُمستْ باعتبارها عورة تحيل على تاريخ ينبغي نسيانه، يفجع به كثيرون إن هو، بمناسبة ما، شَخصَ فجأة وأعلن عن نفسه، يحدث حضوره ارتباكا غير مرغوب فيه، ينبغي الهروب منه بشكل ما، لم يعد لائقا، وبه ينبغي أن يستبدل تاريخ مغاير. وكان الفكر الذي تبلورت ملامحه في الحقبة الاستعمارية يريد تخطّي عثراته التاريخية، ويبحث عن مرجعيّة فوجد في التدرّج الخطي الغربي المستعار ملاذا يدفع به إلى الأمام. ومن المعلوم أنّ المدوّنات الاستشراقية التي نشطت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قدّمت صورة اختزالية عن الشرق ثقافة ومجتمعا، صورة توافق الرؤية التي ينتظرها الغربيون، وتستجيب لتصوراتهم النمطية عنه، وتفاعل الخطاب الاستعماري والصورة الرغبوية الاستشراقية في استبعاد الأشكال الحقيقية، وذمّها، وبها استُبدلت أشكال أخرى توافق تصوّراتها.

يفرض المقام هنا رصد التشابكات الأولى بين الثقافتين العربية والغربية، لتتكشّف درجة الصلات المصطنعة والطبيعيّة بين الثقافتين، هذا الرصد يعنى بوصف النتائج الثقافية التي كثيرا ما يصار إلى تضخيمها لتكون الركيزة التي تقام عليها كلّ التصورات اللاحقة، وفي مقدمة ذلك نتائج الحملة الفرنسية على مصر، وهو الأمر الذي نراه قد تعرّض لمبالغة رغبوية دفعت بها آليات الخطاب الاستعماري إلى بؤرة الوعي الفكري والأدبي، وراحت بالمقابل تضمحل كلّ البدائل المختلفة، وفي مقدمتها تلك المتصلة بالسياقات الثقافية التي صاحبت الظواهر الفكرية والأدبية الحديثة واحتضنتها، ومنها كل النشاطات التي تمخّضت عنها السرديات، وفي مقدمة ذلك الرواية.

اصطُنع سياق غير السياق الذي تمّ فيه كل ذلك، وعليه ينبغي إعادة بناء الصلة الطبيعية بين الآداب العربية والغربية، بما فيها العناية المتبادلة بينهما، وكشف المصادرات التي يجري تداولها دون تمحيص، وسيتضح أنّ بلاد الشام لعبت دورا بالغ الأهمية في ذلك، وأنّ مناخا أدبيا جديدا بدأ يتشكّل في الثقافة العربية، أدى إلى نشاط المرويات السردية في مصر وبلاد الشام بعد ذلك.

لابد من وصف التضاريس العامّة للحالة الثقافية، وما يتصل بها، ونزعم أن الحاجة ماسّة إلى كل ذلك بصورة غير مباشرة، فما نهدف إليه ليس تقديم تحليل تاريخي ـ نقدي لموضوعات تخص الحملة الفرنسية، وأوضاع بلاد الشام، وغير ذلك، بوصفها موضوعات

مستقلّة بذاتها، إنما نريد كشف الأرضية التي بُنيت عليها فرضيّات التحديث الشائعة، والنظر إليها بعيدا عن هيمنة المقولات التي أشاعها الخطاب الاستعماري، وبذلك تتكشّف الآفاق الكبرى للتحوّلات الفكرية والأدبية في القرن التاسع عشر، ومن كل ذلك نريد، أن نمهّد الأرضية الثقافية للأفكار والتحليلات التي ستظهر تباعا في الفصول اللاحقة لكشف التفاعلات الثقافية التي أدت إلى ظهور السردية العربية الحديثة.

## 2. الحملة الفرنسيّة: رهان الحداثة المضخّم.

استأثرت الحملة الفرنسية على مصر (1798 ـ 1801) بمكانة رفيعة في الخطاب الشائع في الثقافتين العربية والغربية، بوصفها اللحظة التاريخية التأسيسية التي استيقظ فيها الشرق من خموله بفعل مؤثر غربي خارجي اقتحم هذا العالم المغلق، وفكّك روابطه التقليدية، وشرع له بوابة التقدّم، وتصاعدت الأهمية الرمزية لهذا الحدث فعدّ حدّا فاصلا بين حقبتين تاريخيتين: قديمة وحديثة، فقد انتقل العرب إلى عصر النهضة فالحداثة بعد هذه الواقعة. ويبدو لنا أنّ تراكم الافتراضات القائمة على هذه الواقعة ـ وهي افتراضات قائمة على سلسلة متواشجة من الرغبات وليس الحقائق، وغياب النقد التاريخي الجذري لها، وإهمال المراجعة الدورية التي تستخلص من وقت لآخر القيم المعرفية من الأحداث التاريخية، ثم اللجوء إلى النتائج السهلة والسريعة، والهوس الذهني الامتثالي لمقولات أشاعتها الثقافة الغربية المتمركزة حول ذاتها ـ قد تفاعلت معا لتضخيم هذه الواقعة، وإضفاء دور مبالغ فيه عليها، وتحتاج هذه الواقعة أكثر من غيرها إلى أن تُفرغ من المغزى المفتعل الذي أُلحق بها، وإعادة النظر إليها بوصفها حدثا تاريخيا من الأحداث التي تتواتر عبر العصور، وتعرفها كثير من الأمم والثقافات. لا يمكن أن يرتهن التاريخ لخطأ.

كانت الحملة الفرنسية على مصر ذروة سلسلة من الاحتقانات المعبّرة عن سوء تفاهم، بسبب تنازع المنظورات الثقافية والدينية والسياسية الموروثة منذ العصر الوسيط بين الغرب والشرق، وبوصفها عملاً من أعمال سوء التفاهم بين عالمين معتصمين بذاتهما، فقد ظهرت في أفق رومنسي مجرّدة عن خلفياتها التاريخية الحقيقية، وبدت في أدبيات القرن التاسع عشر، عملاً فاتناً ومعبّراً عن صورة البطل الفاتح التي ترمز بشكل بليغ إلى لقاء مثير بين عجائب مصرية سرمدية، والقدر الفردي لبطل هو "نابوليون بونابرت"[1]. انزل الخيال الرومنسي تلك الحملة منزلة الفعل الفردي لبطل يتألّق عمله التاريخي في أفق شرقي خامل، لكنه عجيب، والدمج المتقصّد بين الخمول والعجائبية، وجد أفضل تجلّياته، فيما ورثته الحملة من أدبيات خاصة بها في الثقافتين الغربية والعربية، وفي مقدمتها كتاب "وصف مصر" الذي أظهر البلاد المصرية على أنها "يوتوبيا" كما توصل "ترونيكر" إلى ذلك[2].

إذ أُدخلت مصر في شبكة التصوّر الرومنسي الغربي للشرق، فأنتجتها طبقاً لتلك المعايير التخيّلية، وبهذا اختُزل الوجه الحقيقي للحملة، وطُمس وراء رغبة فرد، أرسله القدر، للنهوض بعالم ساكن من خموله الأبدي. تمّ تركيب صورة متخيّلة ومضخّمة ومستعادة لمصر بعد عقد من الزمان على مغادرتها، فـ"وصف مصر" بدأت أجزاؤه تظهر بالفرنسية في نهاية العقد الأول من القرن التاسع عشر، واستمرت بعد ذلك لأكثر من عقد جرى في أثنائه تغيير صورة المكان الذي كان موضوعا لاحتلال الفرنسيين، فمزجت مكوّنات الصورة بين التمثيل الاستشراقي له ورغبة القوة التي مثلها "نابوليون". تفاعلت على نحو فريد عناصر الرؤية الرومنسية للعالم، حول واقعة الحملة، فبدت وكأنها حقيقة شعرية تتصاعد من تفاصيلها الأساطير الفرنسية في خاتمة عصر الأنوار.

لم تعد الحملة ـ في الخطاب الخاص بها ـ تتويجاً لجهود من التطلّعات الغربية الناشطة آنذاك للسيطرة على هذا المجال الحيوي، إنما فعل رمزي متّصل بشخصية بطل تاريخي. وليس مصادفة أن تُركّب لـ"نابوليون" صورة أخّاذة، بوصفه أنموذجاً للشخصية الرومنسية الغربية، بما يوافق بالضبط مقاييس الجماليات الرومنسية التي جاءت بها فلسفة التاريخ الغربية المزدهرة آنذاك في فرنسا وألمانيا، فـ"هيغل" نظر إلى "نابوليون" باعتباره روح التاريخ، لأنّ أفعاله تطابق المنظور الثقافي لتلك الفلسفة. وهكذا فقد أُسقطت تصوّرات خيالية على الحملة وقائدها، فتداخلت الأطياف، واستُبعدت مصر الحقيقية، وأصبحت مجرّد خلفية لمسرح تقع عليه أفعال بطولية غربية، يمثل الدور الرئيس فيها "نابوليون" وكأنّ الأمر استعارة من أدب الرحلات، التي تمّت آنذاك بفعل موجّهات استشراقية، تدفعها الرّغبة والفضول للتعرّف المباشر إلى عالم شرقي مناظر لعوالم "ألف ليلة وليلة" التي كانت قد عُرفت في أنحاء الغرب قبل ذلك الوقت، لكنّها أسهمت بدرجة كبيرة في صوغ المخيال الغربي في رؤيته للشرق، ومعلوم أنَّ كثيرا من الرحّالة كانوا يهتدون بموجّهات ذلك المخيال في زياراتهم للشرق، وفي وصفهم له. وقد اهتدى "نابوليون" بالأدبيات الاستشراقية، التي شكّلت جزءا كبيرا من وعيه بالشرق، فحملتُه تعبيرٌ عن الولع الفرنسي بمصر الذي يستمدُّ مرجعيته من الولع الغربي العام بالشرق في تلك المرحلة المحتدمة بالتطلّعات من تكوين الغرب الحديث. كانت مصر إلهاما لـ"جلاّب الحضارة"، وإحدى "العجائب التي تنتظر المستكشفين" وسرّا يلهب خيال الباحثين"[3].

يُرجع "روبير سوليه" الولع الفرنسي بمصر، قبل الحملة إلى مزيج من الأسباب: الذكريات التوراتية، ذكريات الحروب الصليبية، والصورة المتخيلة الخلابة لمصر. وظل الفرنسيون مدة طويلة بعد ذلك يمزجون بين هذه الأشياء، وتقوم قصص رحلات الحجّاج بتغذية هذا اللبس بدلا من تبديده "فالرحّالة قدّموا صورة خيالية لمصر.. إنهم يحكون عمّا

يظنون أنهم شاهدوه، أو عمّا يتمّنون مشاهدته"[4] ومثالهم "جان دي تيفينو" و"فانسيلب" و"بول سيكار" و"دي ماييه" ثم "سفاري" و"فولني" ولكن كيف تشكّلت تلك الصورة الرغبوية؟ ما جذورها؟ وكيف انبثقت في المخيال الفرنسي، وتنامت وسيطرت بمرور الزمن على الفضاء العام للسياسات الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر؟.

في عام1672وصل الفيلسوف الألماني "ليبنتز" (1646 ـ 1716) إلى باريس، وكتب مذكّرة إلى الملك الفرنسي لويس الرابع عشر يقترح تجريد غزوة خاصة إلى بلاد الفراعنة، ومع أن الملك الفرنسي لم يقابل الفيلسوف، لكن توصيته عرفت في الوسط السياسي داخل أروقة البلاط الذي يعيش احتقانات الصراعات الدولية في النصف الثاني من القرن السابع عشر. كتب "ليبنتز" بأسلوب إغرائي "هذا هو أضخم مشروع يمكن تصوره، والأكثر سهولة في تنفيذه" لأن البلاد المصرية "هي الأفضل موقعا من أجل السيطرة على الدنيا، وعلى البحار" وهي لا تنتظر غير "وصول جيش تحرير لكي تنهض" وداعب الحسّ الديني المتشدّد للملك، كما داعب، من قبل كولومبوس الحس الكاثوليكي للملك الأسباني، حينما كان يخطط للرحيل صوب المجاهل الغربية للعالم، فقال "كانت مصر في قديم الزمان منبعا للعلوم، وعرينا لمعجزات الطبيعة... فلماذا يجب على المسيحيين فقدان هذه الأرض المقدّسة التي تربط آسيا بإفريقيا، وتتوسط كحاجز بين البحرين الأحمر والمتوسط، وتعتبر مستودعا لغلال الشرق، ومخزنا لكنوز أوربا والهند؟" وبالسيطرة عليها "سيؤمّن امتلاك الهند، وتجارة آسيا، والسيطرة على الكون"[5].

فتحت وصية الفيلسوف الشاب الأفق أمام احتمالات المستقبل، وأوقدت رغبة الوسط السياسي، في ظل التنازعات الاستعمارية لاقتسام العالم بين إنجلترا وهولندا وأسبانيا وفرنسا، فـ"ليبنتز" اقترح باقة من الأسباب المتلازمة التي تغري الجميع بقبولها، لكن لويس الرابع عشر رأى أن إحياء البعد الديني لغزوة مثل هذه، فات أوانه، فهيبة فرنسا جُرحت بأسر لويس التاسع، في الأرض المصرية، منتصف القرن الثالث عشر. بدا وكأن الملك عازف عن التفكير بمحاولة جديدة. الملك اللاحق، لويس الخامس عشر، لم يبد رغبة كسلفه أيضا، لكن تنامي الصراع مع بريطانيا المجاورة التي راحت تكتسح الشرق، وظهور بدايات انحلال الإمبراطورية العثمانية، أحيا الأمل مجددا، في عهد لويس السادس عشر، ففي هذه الفترة أدرجت قضية مصر على "الأجندة" الفرنسية بصورة جدية. أرسلت بعوث سرية إلى مصر لاستطلاع إمكانية تحقيق ذلك، وعشية الثورة عام 1789أصبحت مصر شاغلا لا يخفى من شواغل المخيلة الفرنسية، على كل المستويات.

وسط هذه التطلعات المتنامية كان أدب الرحلات ينتج صورة جذابة ومغرية لمصر، وسيكون لكتابات "فولني" و"سفاري" تأثير السحر على كثير من الفرنسيين. أسهمت تلك

المرويات في تأثيث الرغبات العامة بكثير من الوعود. نشر كتاب "سفاري" في عام1786 بعنوان "خطابات عن مصر" وهي خطابات متوهجة كتبها "سفاري" الذي أمضى عشرين سنة في مصر، وتبحّر في شؤونها، وعرف العربية، وتعلّق بالدراسات الإسلامية، فترجم القرآن والسيرة النبوية. كتابه بعث اشتياقا خاصا للبلاد الساحرة والغامضة والمتمنّعة، ركّز على مكوني الطبيعة والإنسان، هذه الثنائية الفاعلة في الأدبيات الرومنسية.

وحينما يتوغّل القارىء في تضاعيف الكتاب، يجد نفسه متماهيا مع عالم أخاذ بمكوناته الشفافة والأثيرية، كأنه يقرأ للرومنسيين: الفريد موسيه، شلي، بايرون، غوته. جاء في وصفه للطبيعة المصرية وللمصريين، ما يأتي "كم هو ساحر أن يقوم الإنسان باستنشاق الهواء العليل تحت هذه الخمائل، وعلى شط جدول المياه الذي يرويها! ففي هذا المكان يعتقد الرجل التركي الممسك بغليون طويل من الياسمين المعنبر بأنه قد انتقل إلى حدائق النعيم الموعودة في القرآن (=الجنة).. وفي هذه الحدائق نجد أيضا فتيات من جورجيا قام آباؤهن المتوحشون ببيعهنّ كعبيد، وقد خلعن الحجاب الذي يضفي عليهن الاحتشام المراعى في العلانية، وحين تكون هؤلاء الفتيات متحرّرات من كل إكراه، فإنهن يرقصن أمامهم رقصات خليعة، ويغنين ألحانا عذبة، وينشدن قصصا شعبية تصور عاداتهم ومباهجهم" أما القرويات اللائي يهبطن في الماء ليغسلن الملابس في الترع، فلسن أقل إثارة "يغتسلن جميعا في الترعة، ويتركن جرّاتهن وملابسهنّ على الضفة، يدعكن أجسادهن بطمي النيل، ويلقين بأنفسهن بين الأمواج ليلعبن فيها"[6]. هذه الصورة للنساء المباحات ستلعب دورا في تأجيج رغبات جنود الحملة وضباطها، وهم في طريقهم وسط البحر. وسنرى أن "مواريه" يصاب بخيبة أمل كبيرة لأنه وجد مصر والمصريات على غير ما وردا في كتاب "سفاري".

اتجه اهتمام "فولني" في كتابه الذي صدر في عام 1787 بعنوان "الرحلة إلى مصر وسوريا" إلى ناحية أخرى، فقدّم عرضا موسعا لمشاهدات حية تبين أن هذه البلاد بأمس الحاجة لقوة خارجية تنتشلها من ظلامها، وتضعها تحت الضوء، كما كانت زمن الفراعنة، وكان جنرالات الحملة" يقرأون كتاب فولني باعتباره كتابهم المفضل"[7] وهو أقرب الكتب إلى نفس نابوليون" التهم كتاب فولني، كما التقى به، وتناقش معه في جزيرة كورسيكا. كان مثال إسكندر الأكبر يهيمن على فكر نابوليون الذي كان مقتنعا بأنه إذا كانت السلطة تكمن في باريس فإن العمل الكبير يمكن إنجازه في الشرق"، وعرف عن نابليون أنه شديد التعلّق بالكتاب[8].

صيغت الصورة الكلية لمصر كمكان يمكن ارتياده لأسباب كثيرة، يجد كل طرف فيه ما يحتاج إليه، ويبحث عنه في غزو هذه البلاد: يوجد ما يرضي جميع الأذواق، يرضي السياسيين، والعسكريين، والمستكشفين، والعلماء، والفنانين، ومحبي الإنسانية الذين

تدفعهم الشفقة على بلد انتهى في الحضيض بعد أن كان في ذرى المجد، هذا بالإضافة إلى جميع أولئك الذين تسحرهم هذه البلاد بغموضها أو بحريمها[9].

لكنّ فرويد، اقترح في عام 1936 تفسيرا نفسيا لولع نابوليون بمصر، رغبة الانتقام من أخ، كما جرى ليوسف من أخوته. كان نابوليون شديد الحساسية تجاه أخيه جوزيف (=يوسف) بالدرجة نفسها من الحساسية التي توردها المرويات الدينية عن أخوة يوسف، وعلى غرار الانتقام الذي رغب فيه الأخوة، كان نابوليون يستعير الوسيلة ذاتها. كان في حاجة إلى الثأر الرمزي من أخيه بغزو مصر، أرض يوسف "حين نكون يوسف الذي يريد أن يبدو كبيرا في أعين أشقائه فأين يمكن الذهاب إن لم يكن إلى مصر؟ فإذا ما بحثنا عن كثب الدوافع السياسية لمشروع الجنرال الشاب، فسنجد أنها بلا شك لم تكن شيئا آخر غير عقلنة شاطحة لفكرة تخيلية"[10].

عملت أدبيّات الاستشراق على إنتاج مصر بصورة بلد يسترخي بكسل على ضفاف النيل ينتظر الفاتحين والباحثين والمغامرين، والفكرة التي راودت "نابوليون" هي استيعاب مصر ثقافيا، فاصطحابه العلماء كان يخدم هذا الغرض، وكانت تراوده فكرة أخرى أكثر شمولا لم يسمح له الوقت بتنفيذها، وهي إرسال صفوة من مئات المصريين إلى فرنسا، للتشبّع بقيم الحضارة الفرنسية، ثم إعادتهم إلى مصر، لمشاركته في حكم البلاد، ومُلهمه في ذلك "الإسكندر الأكبر" في غزوه لبلاد فارس. وقبل أن يحطّ "نابوليون" رحاله في مصر، كان يُغري جنوده، بالطريقة ذاتها التي كان يغري بها "كولومبس" بحّارته قبل ذلك بثلاثة قرون، بأنّ كلا منهم سيحصل على ثروة من الغنائم تمكّنه من شراء ثلاثة هكتارات من الأراضي في فرنسا إن هو أبلى في الحرب[11]. وكان سلفه يَعد جنوده بوعود مماثلة: الأراضي والذهب والثروات الأخرى[12]. تتداخل رغبة التملّك مع المغامرة والاكتشاف والسيطرة في كل مشروع ذي طموح استعماري.

ليس من التمحّل القول بأنَّ رومنسية القرن التاسع عشر في الأدب والحياة، كانت تركت أثرا واضحا في شخصية "نابوليون" وتطلّعاته، فقد كان حالما كبيرا، إلى درجة يظهر الآن في الوعي الغربي كبطل مغامر، وفاتح جريء، أكثر منه رجل دولة؛ لأنه استجاب للشعور البديل الذي طرحته الرومنسية النابضة بالحركة والتغيّر ردّا على الصرامة الكلاسيكية في العلاقات والتقاليد والأدب، وقام في الوقت نفسه بتمثيل كل ذلك، فإلى جانب حرصه على حمل كتب الرّحلات الشرقية، كان حريصا، وهو يتوجّه إلى مصر، على اصطحاب نسخته الشخصية من رواية "أشجان الشاب فرتر" للشاعر والأديب الألماني "غوته" (1749 ـ 1832) والتي عُرّبت بعد حوالي قرن ونصف من صدورها بالألمانية عام 1774 بعنوان "آلام فرتر" وكان "غوته" كتبها وهو في الخامسة والعشرين من عمره، واطّلع عليها "نابوليون" في شبابه.

عناية "نابوليون" بهذه الرواية لها دلالة خاصة في سياق حملته على مصر، فقد أحدثت تلك الرواية هزّة عميقة في وجدان الشباب الأوربي وقت صدورها، وبخاصة بعد اكتمال صورتها النهائية التي عرفت بها بعد ذلك، حينما أعاد "غوته" النظر فيها سنة1782بصورتها المعروفة بها الآن، وبغضّ النظر عن الولع الشخصي لـ"غوته" بالشرق، فإنَّ هذه الرواية التي تحتفي بالطبيعة، شرعت أفق الرومنسية أمام الأدب الغربي، إلى درجة مثّلت فيها دورا مزدوجا، فهي من ناحية قامت بتمثيل الذوق الرومنسي الصاعد للشباب الأوربي، ومن ناحية ثانية كانت، بالطموحات الحبيسة لبطلها الشاب، تُعدّ بيانا تأسيسيا لما صار يُعرف بـ"ظاهرة فرتر" في الأدب والحياة، تلك الظاهرة التي تصوّر غليان الأحاسيس والعواطف والأفكار والطموحات في نفوس جيل لم ينل فرصته الطبيعية في الحب وفي الحياة. وعلينا ألاَّ نغفل صورة النموذج الذي طرحته الرواية في وقت كان فيه "نابوليون" شابا، فالرواية في نهاية المطاف تصوّر مغامرة شاب قيّدته ظروف الواقع على خلفيّة من حب الطبيعة والتغنّي بها، إلى درجة المبالغة، الأمر الذي جعل "غوته" فيما بعد يحاول التخلّص منها كمرحلة أدبّية في حياته، بسبب من التأثير الكاسح للنصّ في أوربا على القرّاء، لأن تجربته الأدبية نضجت، وتخطّى هو تماما الحالة التي كتب فيها الرواية.

يمكن القول، في ضوء تعلّق "نابوليون" بهذه الرواية، إنّه كان يتماهى في لا وعيه مع "فرتر" لكن ببعد وغرض مختلفين، فإذا كانت الحياة الألمانية كبّلت البطل الشاب في الرواية، فإنَّ الثورة الفرنسية، التي قدّمت بديلا برّاقا وعريض الآمال للعلاقات التقليدية في أوربا، وفي فرنسا بوجه خاص، منحت "نابوليون" دور المغامر الحقيقي الذي بدل أن يعيش أحلاما حبيسة كما فعل "فرتر" فإنّه يقوم بها على رأس جيش من الشباب الثائر المسكون بروح المغامرة، يمخر به عباب أوربا القديمة، ويهزّ عروشها، ثم ينبثق من وسط ذلك الحلم بالشرق بوصفه فضاء للفعل والحركة والتجدّد الذي يقوم به بطل استثنائي، الشرق بالنسبة له تمرّد على النمطية السائدة. وليس هذه الاستشفافات بغريبة على عالم الأدب والحياة، فقد كان "جان سوريل" بطل راوية "الأحمر والأسود" لـ"ستندال" التي ظهرت في عام1830بعد وفاة "نابوليون" بأقل من عشر سنوات، يحاكي خياليا شخصية البطل الفرنسي، وأزمته متأتّية من أنَّ الواقع لا يتيح له بلوغ كمال النموذج الذي يحاكيه، وعلى هذا يمكن القول مجازا إنَّ "فرتر" و"نابوليون" و"جان سوريل" شخصيات تنتصب كالمرايا المتقابلة، فتتمرأى كل شخصية في الأخرى، فتتكسّر، عبر التمثيل المتبادل، الحواجز فيما بينها سواء كانت خطابية أو واقعية.

تشبّع "نابوليون" بفكرة دور البطل الذي ألقاه إليه التاريخ، وينبغي عليه القيام به على أفضل وجه، ففي عالم مكتظّ بالصراعات، وهو أوربا، لابد من خوض مغامرة أكبر يستعيد

بها ذكرى "الإسكندر الأكبر" فالتماهي مع السلف الجذّاب الذي ضخّم "بلوتارك" وأضرابه من المؤرّخين القدامى والمحدثين صورته، كان سلوكا نابوليونيا معروفا، وتورد "مدام دو ريموسا" في مذكراتها أنّ "نابليون" أسرّ لها بالآتي "في مصر، وجدتُ نفسي متحرّراً من كوابح حضارية مزعجة. لقد كان بوسعي أن أحلم بأي شيء، وأن أرى وسائل تحقيق كل ما حلمت به، فسوف أؤسّس ديانة، وسأجد نفسي، على طريق آسيا، راكباً فيلاً، وعلى رأسي عمامة، وبين يدي قرآن جديد أؤلّفه على هواي، وسوف أجمع مشاريعي من تجارب وخبرات العالمين، نابشاً لحسابي ملكوت جميع التواريخ والقصص، مهاجماً الجبروت الإنجليزي في الهند، ومستعيداً بهذا الفتح ربط صلاتي مع أوربا العجوز. لقد كان ذلك الوقت الذي قضيته في مصر أجمل أوقات عمري؛ لأنّه كان الوقت الأكثر مثالية"[13].

حاول "نابوليون" أن يمثل دوراً مركباً من دورين: دور "الاسكندر" الفاتح ودور "كولومبس" المكتشف، وقد عملت رومنسية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على تثبيت الخلفيّة الأخلاقية لهذا الدور، فأضفت على الحملة معنى متّصلاً بذلك السياق، لكنّها شأنها في ذلك شأن الحملات الإسبانية والبرتغالية والإنجليزية والهولندية التي سبقتها إلى شتّى أرجاء العالم، كانت تتخفّى وراء شعارات ثقافية، من أجل التعبير عن تطلّعات ذاتية، متصلة بالهوية الغربية المتشكّلة حديثاً، وقوامها إثبات الأنا بتدمير الآخر، وحول هذا الموضوع لم يختلف فلاسفة التمركز الغربي ومؤرخوه من "مونتسكيو" و"هردر" و"فيكو" و"كوندرسيه" إلى "هيغل" و"ماركس" و"إنجلز"، فالتشوّش والعماء المؤقّت يرافقان كل تشكّل حضاري جديد منغلق على نفسه[14].

أسقطت فلسفة التاريخ الغربية دلالات جاهزة على حملات الاستكشاف والاستيطان، ونظر إليها على أنها حملات تنويرية، وبذلك قدّمت تفسيرا يوافق منظورها، يطمس الدوافع الحقيقيّة ويستبعدها، ويخفض من قيمتها، وبها يستبدل أسباباً أخرى تؤكّد أنّها جزء من الحتميّة التاريخيّة، وعلى هذا عدّت الحملة الفرنسية من نواح كثيرة، ولدى عدد لا يحصى من الدارسين، الحدث الذي ينبغي أن يؤرّخ به واقعياً ورمزياً الإعلان عن بداية التحديث في الجزء العربي من الشرق، ذلك المكان المنظور إليه بوصفه عالماً هامدا وساكناً وملحقاً بالاستبداد العثماني، وها قد هبّت عليه رياح الثورة الفرنسية لتزيح عنه الفساد والتعفّن، وتطهّره من التخلّف والجهل والاستبداد.

وكما كان "ماركس" سوّغ فلسفيّاً التورّط الإنجليزي في الهند، وشجّع "أنجلز" التدخّل الفرنسي في الجزائر[15]، فإنّ الأدبيات الخاصة بالحملة الفرنسية أضفت شرعيّة ثقافيّة عليها، فهي صدمة حداثة نذرها التاريخ لكسر نسق مقفل، وفي إثرها تحرّر الشرق من أوهامه وخموله. إنّها، بحسب تلك الأدبيّات، المأثرة الفاصلة بين حقبتين: حقبة موت وحقبة

حياة، فبها أعلن الشرق القريب عن ولادته الحديثة، ولهذا فليس مستغربا على الإطلاق أن تتوالى وعود تحديث البلاد المصرية، فقد أعلنت جريدة "أخبار مصر" الفرنسية الناطقة الرسمية باسم الحملة في11أكتوبر/ تشرين الأول من عام 1798 "إننا نضرب للعالم أوّل مثل لمشرّع فاتح، وقبلنا، تبنّى الغالبون دائما قوانين المغلوبين، فلنحرز عليهم انتصار العقل، الأصعب من انتصار السلاح، ولنُثبت أنّنا أرقى من الأمم الأخرى بقدر ما أنّ "بونابرت" أرقى من "جنكيز" . الحديث عن الانتصار يوافق نزعة الفتح وليس التمدين.

كانت الحملة الفرنسية في حقيقتها رحلة خاطفة إلى الشرق، فقد وصلت الجيوش سرّاً إلى مصر، وغادرتها مخفورة بالأسطول الإنجليزي، ولم يُعلَن رسمياً لا عن لحظة الوصول ولا عن لحظة المغادرة إلا فيما بعد. وتكشف وثائق الحملة أنّ القوات الفرنسيّة كانت محاصرة في مصر، وقد انقطعت عن فرنسا؛ فالبحر المتوسّط ومُعظم المناطق المجاورة كان تحت سيطرة القوات الإنجليزيّة والعثمانيّة، وداخل مصر لم يرم الفرنسيّون طوال السنوات الثلاث سلاحهم، وحتى المادة الأوليّة التي قام علماء الحملة بجمعها عن مصر تمّت بسرّية وبحماية محكمة، وهُرِّبت إلى فرنسا، ثم استعيدت ذهنياً في ظروف مختلفة، مما أضفى عليها طابعاً رومنسياً مشبعاً بالحنين والرغبة وحس المغامرة الفردية، ولا تكشف الوثائق ـ التي عرضها بالتفصيل "هنري لورنس ومواريه" ـ عن أي تواصل وتفاعل حقيقيين بين الفرنسيّين والمصريّين، ففضلاً عن التمرّد اليومي والاحتجاج المتواصل، فإنَّ مصر لم تخضع بأجمعها أبداً للنفوذ الفرنسي، فما أن تُقمع ثورة إلاَّ ويندلع تمرّد.

وبالإجمال فُجع الفرنسيون والمصريون بهذه الحملة على حد سواء، إذ لم تكن للفرنسيين إلاَّ مغامرة مُهلكة، ما سمحت لخيلاء الفاتح أن يتفتّح، ولم تكن للمصريين إلاَّ فصلا من مأساة بدأت مع الفرنسيين واستمرّت بعدهم. وعلى هذا يصعب الحديث عن آثار فرنسية مؤكّدة وعميقة وفاعلة إلاَّ استناداً إلى الرغبة وليس مطابقة للحقيقة؛ فالحضور العسكري الفرنسي والجلاء الخاطف الذي أعقبه، وما رافقه من صراع دموي وحصار وتهديد، لم يسمح بحدوث تفاعل مفيد بين المصريّين والفرنسيّين، كما رُوّج لذلك في أدبيات الحملة فيما بعد. والتقارير اليومية والتفصيلية التي كان دوّنها ضبّاط الحملة، وغطّت كلّ الأحداث الصغيرة والكبيرة، باعتبارها وثائق رسمية، لا تعمّق لدى الباحث أي إحساس بالمشاركة بين الطرفين الفرنسيّ والمصريّ، والترتيبات التي أجراها "نابوليون" ـ وكثيراً ما يشار إليها ـ ذات طبيعة أمنيّة وقائيّة يُراد بها ضبط الأهالي، وغالباً ما كانت مُخادِعة استغلّت الشعور الديني من جانب، وكُره المماليك من جانب آخر.

ادّعاء "نابوليون" الإسلام، واستخدام المطبعة في نشر الأوامر العسكرية، واستدعاء الأعيان، وتشكيل المجلس الاستشاري (=الديوان) كل ذلك كان يهدف، في تلك الظروف

القاتمة والقلقة، إلى إحكام السيطرة من جهة، وامتصاص الغضب من جهة ثانية، وكلاهما متلازمان في كل فعل استيطاني. إذا كان التاريخ التقليدي مهووسا بالحديث عن التأثير والتأثر بطريقة مبالغ فيها، فمجاراة له وليس موافقة على فرضياته. يمكن القول بأن ثمرة الحملة كانت فرنسية وليست مصرية، فقد أطفأت الولع الفرنسي بمصر، وأنتجت معرفة فرنسية شاملة بمصر. كانت مصر موضوعا فرنسيا، وينبغي ألا تُخلط النتائج، فلم تجن مصر شيئا ملموسا من الحملة، ولا ينبغي مدّ الفائدة الفرنسية لتشمل مصر. باختصار كانت مصر رهانا فرنسيا يستجيب للأدوار السياسية والرغبات الخيالية.

### 3. نابوليون: الفاتح برداء نبي.

ويحسن بنا أن نمضي لتتبّع التفاصيل الخاصة بسلوك قائد الحملة، وليس الغرض تقصّي كل ما يتصل بالموضوع إنما صوغ الأطر العامة لمرجعية تاريخية تفسّر لنا طبيعة الدور الفرنسي في مصر آنذاك، وبخاصة ماله صلة بالتشريعات التي وضعها نابوليون وطريقة تصرفه. ذهب "أندريه ريمون" في كتابه "المصريون والفرنسيون في القاهرة: 1798 ـ 1801" إلى أنّ "الديوان" كان أشبه بمؤسسة "ذات طابع استشاري، حيث لعب دور الوسيط بين السكان المصريين والسلطات الفرنسية" ووجد الفرنسيون في ذلك "فوائد في استخدام مرجعية مصرية لتأمين سياستهم الخاصة" لكنّهم أصيبوا بخيبة أمل عظيمة "فواقع القاهرة لم يكن يتماشى مع الآمال الناشئة عن قراءة كتب الرحالة المتفائلين".

ويدرج "ريمون" نصوصا من رسائل ومذكّرات ضبّاط الحملة وجنودها تعبر عن ذلك، وبالمقابل وجد القاهريون في أولئك الأجانب الذي يغزون المدينة تدريجيا، ويقيمون بينهم في بيوت المماليك، شبانا "تثير عاداتهم الاستغراب، وغالبا الصدمة، وتبدو على أية حال غير لائقة وعبثية"[16]. مع أنّ شروط الحياة تفرض نفسها مع الزمن، فيكون التواصل بين الجانبين ظاهرا في حدّه الأدنى، لكنّه لا يمثّل، بأي حال من الأحوال تواصلا عميقا، فادّعاء التوافق لا يعبر عن أي شيء من حقيقته المزعومة، على العكس، كان الخداع يربض وراء ذلك التوافق الزائف، فقد كتب الجنرال "دوبوي" حاكم القاهرة، الذي طالما وصف المصريين بأنّهم منفِّرون ومخبولون، معبّرا عن ذلك الخداع بقوله "نحتفل هنا متحمّسين بأعياد محمّد، ونخدع المصريين بإبداء تعلّقنا المزعوم بديانتهم التي لا يؤمن بها "بونابرت" ولا نحن بأكثر من إيمانه أو إيماننا بديانة المرحوم بيوس"[17]، وذلك في إشارة إلى "بيوس السادس" بابا روما الذي خلعه الفرنسيون قبيل قدومهم إلى مصر بأشهر.

ومن أجل كشف نمط التفكير الذي كان سائدا يحسن أن نورد نصين متقابلين يصوران احتفالا حضره "نابوليون" وأعضاء الديوان والسلطات في18آب/ أغسطس عام1798فقد وصفته

جريدة "أخبار مصر" بأنّه كان مناسبة لحضور "عدد غفير من الناس الذين راحوا يلهجون بالثناء على النبي وعلى الجيش الفرنسي، وهم يلعنون البَكَوات واستبدادهم، فقد قالوا: أجل، لقد جئتم لتخليصنا بمشيئة الرحمن الرحيم" فيما يورد "ريمون" بأنَّ "الجبرتي" المؤرخ وشاهد العيان، أكد أنّه لم يحضر الاحتفال سوى عدد من المتسكعين بقلوب منكسرة، ونفوس ضعيفة، واعتكف أغلب الناس في بيوتهم في نوع من الاحتجاج والرفض[18].

وليس غريبا أن يلعب النفاق لعبته الماكرة في مثل هذه الظروف، فقد أمر "نابوليون" بإحياء عيد المولد النبوي، وحضر إلى الاحتفال في أبّهة عظيمة، وأُلبس الفَروة، وجعله الشيخُ البكري" نقيبا للأشراف "بدل "عمر مكرم" الذي هرب من القاهرة عشيّة وصول الفرنسيين إليها، ومن الطريف أن يكون "نابوليون" نقيبا على آل البيت في مصر بعد أقلّ من شهرين على وصوله غازيا، وباستثناء هذه الفاصلة المرحة والشنيعة من الخداع فإنَّ العلاقات ظلّت متوتّرة ومتدهورة، فقد كان الفرنسيون "يشعرون بالثقة في أنَّ الحضارة التي جلبوها سوف تلقى القبول من جانب السكان المصريين" وبالمقابل "لم يكن المصريون غافلين عن دوافع الفرنسيين العميقة"[19].

وخاب الأمل حتى في أعضاء المجلس الذين أمر نابوليون إلباسهم شالا ثلاثي الألوان رمزا لشعار الثورة الفرنسية، وذلك كتعبير عن امتثالهم للسلطة الفرنسيّة، فكانوا يتردّدون في ذلك، ويخلعون تلك الشالات الزاهية الألوان قبل مغادرة المكان خشية التأويل الديني الذي يرجّح أنّهم انخرطوا في خدمة الفرنسيين، إذ كان ذلك محرجا لهم كعلماء دين، ولما تعمّق التوتّر، وبلغ حدّه الأقصى، كشف العنف عن وجهه بحجّة الحفاظ على النظام، فتوالت اغتيالات كبار الجنرالات "جوليان" معاون القائد العام، الجنرال البولوني "سلكلوفسكي"، ثم "دوبوي"، وتوّج كل ذلك بمقتل "كليبر" وهي اغتيالات وصفت بأنّها "كثيرة ومرتبكة"، وبالمقابل واصل الفرنسيون إعداماتهم للثائرين والمتمرّدين: محمد كريم، سليمان الجوسقي، أحمد الأزهري، عبد الوهاب الشبرواي، يوسف المصيلحي، إسماعيل البراوي، السيد عبد الكريم، ثم سليمان الحلبي قاتل "كليبر".

لم يكن هذا سوى أنموذج فحسب، فقد سحق الفرنسيون ثورة القاهرة الأولى التي اندلعت في الحادي والعشرين من تشرين الأول/أكتوبر من عام 1798وتراوح قتلاها، بحسب اختلاف الروايات بين سبعمئة وأربعة آلاف، ويرى المهندس "جراسيان لوبير" عقاب "نابوليون" للمصريين معتدلا "حيال شعب فظّ وجاهل مؤمن بالخرافات وقاس"[20] ودُكَّ الأزهر بالمدافع، وخُرِّب، واقتُحم بالخيول، ودُمّرت الكتب والمصاحف، وجرى تلويث المكان بالغائط والبول والمخاط والخمر، فقابل المصريون ذلك بسخط كبير.

أما عامّة الناس، كما يقول الجبرتي، فقد نظروا " للفرنسيس بعين الاحتقار وأنزلوهم

عن درجة الاعتبار، وكشفوا نقاب الحياء معهم بالكلية، وتطاولوا عليهم بالسبب واللعن والسخرية. . . ولم يتركوا معهم للصلح مكانا حتى إنَّ فقهاء المكاتب كانوا يجمعون الأطفال ويمشون بهم فرقا وطوائف حسبة، وهم يجهرون ويقولون كلاما مقفّى بأعلى أصواتهم بلعن النصارى وأعوانهم وأفراد رؤسائهم، كقولهم الله ينصر السلطان ويهلك فرط الرمان ونحو ذلك. . . على أنَّ ذلك لم يثمر إلاَّ الحقد والعداوة التي تأسست في قلوب الفرنسيس، وأوجبت ما حصل بعد ذلك من وقوع العذاب البئيس" . وبالغ الفرنسيون في قسوتهم على القاهريين، وقمعوا تمردهم، واستباحوا القاهرة بجيوشهم، وحسب الجبرتي، فقد أعطى "جيشُ الرحمن فسحةً لجيش الشيطان"[21].

وبلغت المفارقة مداها، بعد ذلك، حينما مثّل "نابوليون" دورا نبويّا، فخاطب المصريين بنبرة كونيّة بوصفه مخلّصا انتدبته العناية الإلهية "اعلموا أمتكم أنَّ الله قدّر في الأزل هلاك أعداء الإسلام، وتكسير الصلبان على يدي، وقدّر في الأزل أنى أجئ من المغرب إلى أرض مصر لهلاك الذين ظلموا فيها، وإجراء الأمر الذي أمرت به. . . واعلموا أيضا أمتكم أنَّ القرآن العظيم صرّح في آيات كثيرة بوقوع هذا الذي حصل. . . واعلموا أني أقدر على إظهار ما في نفس كل واحد منكم؛ لأنني أعرف أحوال الشخص وما انطوى عليه بمجرد ما أراه"[22]. وكشفت ثورة القاهرة الثانية التي استمرت أكثر من شهر بين آذار/مارس ونيسان/أبريل من عام1800عن حجم الكراهية المتبادلة بين الطرفين، إذ صُبغت القاهرة بدماء آلاف القتلى والجرحى، فيما خسر الفرنسيون أكثر من خمسمئة قتيل.

قرّر "أندريه ريمون" المتخصّص بهذه الحقبة المملوءة بالأحداث الكبيرة، أنَّ "نرجسية تاريخية" أوصلها تمجيد "الملحمة النابوليونية" إلى ذروتها، والمبالغة في تقدير أهمية النتائج العلمية للحملة قد برّرتا، من الجانب الفرنسي، تقييما إيجابيا بشكل مبالغ فيه للحملة ولنتائجها، يصل حدّ إرجاع يقظة مصر إلى عام1798. أما المصريون فقد تردّدوا بين رؤية إيجابية للحملة "التي يقال إنها رمزت إلى بداية تحديث مصر" واتجاه يميل إلى أنها "لا حدث" بحكم أنَّ مصر لم تكن "نائمة" البتة في عام 1898وبحكم أنَّ الآثار المباشرة للاحتلال كانت محدودة. وأيا كان الأمر، فإنَّ قصر أمد الحملة وطابعها العنيف والاستيطاني لم يكن من شأنه أن يسمح لـ "الحداثة" بمدٍّ جذور لها في مصر، فتجربة الديوان (=المجلس) لم تمس غير عدد محدود من المشايخ، والإصلاحات الإدارية كانت مجرد مشاريع ورقية، وما طبّقت قط، ولم تعرف جمهرة السكان بشكل خاص سوى الجوانب القمعية، العسكرية والبوليسية لاحتلال لم تكفّ عن التطّلع إلى التحرّر منه، ومن جهة أخرى، فإنَّ الظروف قد ساعدت على إزالة الالتباسات المحيطة بالحملة بسرعة: فالفرنسيون الذين جاءوا "لطرد المماليك من

مصر" ولتمكين السكان الأصليين من استعادة الحقوق التي حرموا منها، قد انتهوا إلى التحالف مع المماليك ضد العثمانيين وإلى الثناء على عودة سادة البلد السابقين إلى السلطة.

وأدت سنوات الفوضى والعنف الأربع التي عرفتها مصر بعد رحيل الفرنسيين إلى الإسهام في إسدال ستار النسيان على الذكريات المريرة التي كانت لدى المصريين بشكل مشروع عن الاحتلال وإلى تضميد الجراح التي كانت مفتوحة بين عامي1798و1801 إلاّ أنَّ من الصحيح أنَّ الاحتلال لم يخلّف سوى القليل من الآثار الملموسة، ولم يمارس سوى القليل من التأثير المباشر في المفاهيم السياسية والاجتماعية والثقافية للمصريين، وفي عدد جد قليل من المصريين[23].

وبالإجمال فالحملة على مصر هدفت، إلى تعزيز مكاسب الفرنسيين دون مكاسب المصريين" الذين اظهروا كراهية للفرنسيين، وفي أحسن الأحوال فشلوا في فهم مقاصدهم فهما كاملا"[24]. وحسب" جوان كول" المتخصص في دراسة التاريخ الاجتماعي لمصر في القرن التاسع عشر، فإنَّ حكم الفرنسيين الذي استمرّ ثلاث سنوات "لم يترك إلاّ أثرا ضئيلا"[25].

## 4. الحملة: تاريخ داخلي.

ولكن لابد من شاهد عيان يستبطن لنا الأحداث من الداخل، ويقدم لنا تفسيرا مختلفا عما أشاعته الخطابات الخاصة بالحملة، ففي الفقرة الفائتة ارتسمت في أذهانا صورة للحملة وقائدها من الخارج، علينا الآن ترقّب الصورة الداخلية، ملاحظات عميقة لشاهد عيان، انخرط بصورة كلية في الحملة منذ البداية إلى النهاية. إنه النقيب" جوزيه ماري مواريه" الذي حرص بدقة بالغة على توثيق مذكراته ويومياته منذ غادر فرنسا، مع الحملة، إلى أن عاد إليها، بعد ثلاث سنوات.

ميزة هذه المذكرات أنها تتضمن تجارب ذاتية مفعمة بالصراحة والمباشرة، ومواقف معبرة عن وجهة نظر صاحبها فيما يخص المصريين بشكل عام، ومجريات أحداث الحملة بشكل خاص، إلى ذلك فـ" مواريه" مشبع بقيم الثورة الفرنسية، وقد انخرط في الحملة إيمانا منه بشعار الثورة، فظهر في البداية مزهوا بدوره، ودور رفاقه، منافحا عن القيم الحضارية التي يؤمن بها، وانتهى مثلهم منكسرا على نحو يثير الرثاء، بعد أن فشلت الحملة، وصار هاجس الجميع، بمن فيهم القائد العام هو الطريقة التي ينتزعون فيها أنفسهم من المستنقع المصري، بأقل الخسائر الممكنة، وسنجد أن" مواريه" يعترف، في نهاية المطاف، بأنه لم يعد إلى الأراضي الفرنسية سوى ربع المشاركين في الحملة، بعد أن دفعهم هوس نابوليون بالمجد إلى التهلكة. إلى ذلك ففي هذه المذكرات، التي كانت تكتب يوما بعد يوم، وتؤرخ

مباشرة للأحداث طبقا للتاريخ الذي استحدثته الثورة الفرنسية، توجد البيانات الأساسية التي أصدرها نابوليون، وكليبر، وعبدالله مينو، فضلا عن البنود الكاملة لاتفاقية الجلاء عن مصر التي عقدها كليبر مع العثمانيين والإنجليز، ونفذها بعد وفاته خلفه الجنرال مينو.

مذكرات النقيب "موارية" تكشف جانبا سرّيا من الحملة، لم تسلط الأضواء عليه، فهو لا يؤرخ للحملات العسكرية داخل مصر، فحسب، إنما يتحدّث بوصفه واحدا من المشاركين فيها. وشأنه شأن أي ضابط شاب متحمس فقد كان يمتلئ عجبا بنفسه مع كل انتصار، ويتلوّى أسفا وحزنا مع كل خسارة. لكن نبرة اليأس تضربه في الصميم منذ اليوم الأول لوجوده على الأرض المصرية، كما أنه يقدم تاريخا حيّا للثورات الكبرى ضد الفرنسيين، وحينما يتعرّض لإصابة تحول دون التحاقه بوحدته المتوجّهة إلى بلاد الشام، ينخرط في التعبير عن وجهة نظره الشخصية، ويقيم علاقة مع امرأة من نساء المماليك. وأخيرا فهذه المذكرات تزاوج بين الرؤى الذاتية ووصف الحركات العسكرية. وطريقة السرد تراوح بين الحرص على إيراد الوقائع، طبقا لوجهة نظر الفرنسيين، ومحاولة تتخطّى الجراح العميقة التي يترنحون تحت وطأتها، فانتهى الأمر بهزيمتهم.

حينما غادر "موارية" مدينة "طولون" برفقة نحو ثلاثين ألفا من نخبة الضباط والجنود، فضلا عن البحارة والعلماء والفنانين والقائمين على خدمة الجيش والضباط، لم يعرف هو ورفاقه الجهة التي تقصدها الحملة. ذهبت بهم الظنون مذاهب شتى، هل هم في طريقهم لغزو سردينيا، أم صقلية، أم مالطة، أم أنهم سيتوجهون إلى بريطانيا؟ قلة اعتقدت أنهم متجهون إلى مصر، ومنها إلى الهند الشرقية للانتقام من الإنجليز. تلك الاحتمالات "أرّقت الأذهان، ووضعت الرأي العام في حالة من عدم اليقين"[26]. وبتقدّم الأسطول، ومروره بجزر البحر المتوسط، واحدة إثر أخرى، تتضح أخيرا، بعد السيطرة على مالطة، الوجهة النهائية للحملة، وهي مصر. ويأتي خطاب نابوليون يوم12يوليو1898ليؤكّد ذلك، لكن الجنرال، الذي يبدأ منذ هذه اللحظة بالوعود التي لن تتحقق، يشنّف آذان الجند الحاملين قيم الثورة، قائلا "أيها الجنود، ستقومون بغزوة سيكون لها أبلغ الأثر على الحضارة والتجارة في العالم"[27].

منذ هذه اللحظة ارتسمت في ذهن النقيب "موارية" صورة مصر المتخيلة، الصورة المستحضرة من المرويات القديمة، ومن مدونات الاستشراق والرحلات. الهاجس الأول المسيطر على الجنود والضباط ـ و"موارية" يعبر عنهم دائما بصيغة الجمع ـ هو الاستيهام الجنسي بالمصريات، استيهام يكتسحهم ويهزهم، ويدفع بأحاسيسهم ورغباتهم إلى الكشف عن نفسها بجلاء، فيعجلوا للقاء الفاتنات المصريات "عقدنا كلّ آمالنا على رحلتنا إلى مصر، فكم ألهبتْ قصص التاريخ خيالنا، بجعلها كل فتيات هذا البلد في سحر وجاذبية

كليوباتره"[28]. تماهى الجميع مع دورين خاص وعام، فراحوا، من جهة أولى، يتصوّرون أنهم سيقومون بدور "أنطونيو" وينتظرون كسلفهم الروماني أن يقعوا في أحضان المصريات الشهيات سليلات كليوباتره. ومن جهة ثانية، دور عام، يمثله شعور مشترك رسمه القدر يقوم الفرنسيون بموجبه بدور المقدونيين والرومانيين والصليبيين، يعبر "مواريه" عن ذلك "ليتنا نصل سريعا، فكم نشعر بشوق كي نطأ بأقدامنا هذا الثرى، مثلما فعلت من قبلنا جحافل الجيوش المقدونية والفيالق الرومانية. هذا التراب الذي شهد معارك الحروب الصليبية المقدسة. كم نتوق للتفوق على الأبطال الوثنيين، وللثأر لدماء المسيحيين أسلافنا"[29].

وتمتزج الرغبات الاستيهامية الجنسية، بالأدوار الخيالية المحاكاتية للقدماء، وبالرغبة بالثأر والانتقام للأسلاف. لكن الآمال تنقلب حال الهبوط على الأرض المصرية، يستبق "مواريه" الأحداث في مذكراته الشائقة، فيفضي حالا بأثر الصدمة "كان وصولنا إلى مصر، وإقامتنا فيها، سببا في إفاقتنا من أوهامنا... وكم لعنّا الوصف المخادع لمؤلف كتاب "خطابات من مصر"[30]. ستقوم الأحداث التي سيشارك فيها "مواريه" إلى النهاية بتدمير الدورين الخياليين اللذين حلم بهما شأنه في ذلك شأن الآخرين. لن يجد شيئا مما تمنّاه وحلم به. شعر أنه ضحية خطأ في الفهم، وخداع في الهدف.

هذان الدوران اللذان داعبا خيال أفراد الحملة، يسكت عنهما تماما الخطاب الاستعماري، وللتعويض عن فقر الوقائع يضخّم دور العلماء، الذين لا يأتي "مواريه" المولع بالتفاصيل، على ذكر أيٍّ من أعمالهم. يشير إليهم، بصورة عابرة، وهو في "طولون" كما مرّ بنا، وهو يقدّم إحصاء عن أفراد الحملة، ويعرّج عليهم بسرعة بالغة، مرة أخرى، بما يؤكد غياب دورهم. لا يتحدّث "مواريه" عن العلماء، ولا يفصل في المجلس الاستشاري، لكنه يرسم أفقا معتما للتورط الفرنسي في مصر، بما يحول دون القيام بأي عمل سياسي وثقافي ذي قيمة حقيقية، وكل ما يرتسم في الأذهان هو سلسلة الخدع التي يمارسها الجنرالات لكسب ودّ الأهالي الثائرين. بتركيز مواريه على العمليات العسكرية، والتنكيل المتواصل بالمصريين، وشكاوى الجنود الذين وجدوا أنفسهم مرميين في أرض غريبة وغامضة، لا تطابق المتخيلات السردية الجاهزة، يفتح "مواريه" الأفق على عدم توافر أي سياق يسمح بالانصراف إلى عمل مفيد للمصريين.

حال هبوط الجيش في الأرض المصرية يوم2 تموز/ يوليو1798يصاب الضابط الشاب بالصدمة الأولى في الإسكندرية، تتبدّد الصورة المتخيلة في ذهنه، حينما يرى الأهالي، فتتعالى سلسلة لا تنتهي من الأحكام الانتقاصية "شعب من العبيد منعدمي العقول، وسرعان ما أيقنا استحالة أن نجعله أكثر تحضّرا، أو نعيد إليه مجده القديم" وما أن تتوغل الحملة باتجاه "رشيد" وبعد مناوشات مع المصريين، يروح اليأس يتسرّب إلى نفوس الجميع "لم

نعان، من قبل، في أي مكان العوز والتعب على هذا النحو ما بين سير إجباري على رمال حارقة، وحرمان من النبيذ والخبز والأغذية المقوية، ثم إقامة المخيمات، والمبيت طول الليل وسط أعداء لا همّ لهم سوى مفاجئتنا. . . فلا يبقى لنا ساعة تغمض لنا فيها جفون أو ترتاح فيها أجساد. ألم تكن كل هذه العذابات مجتمعة كافية لإنهاكنا وجعلنا ننفر من كل شيء؟ حتى إن العديد من العسكريين تساقطوا تحت وطأة الجوع والعطش، بينما أطلق البعض النار على رأسه يأسا"[31].

وفي القاهرة، خلال الاحتفال بذكرى إعلان الجمهورية الفرنسية، يقرأ أحد الضباط بيان نابوليون بالمناسبة، وينتهي بالصيحة التقليدية "تحيا الجمهورية" مستحثا الجنود ليهتفوا معه، لكنه يقابل بصمت "ينمّ عن حالة عامة من الاستياء، بل إن أحد الجنود، وقد شعر بحرمانه من أية وسيلة تعيده إلى وطنه، وأن كل يوم لا يحمل له إلا خبر مصرع أحد الرفاق، مع تضاعف شعوره بالحرمان من جميع الأشياء، راح في همس يلعن مَن ظنّ أنهم سبب نفيه، بل ذهب إلى حد اتهام البحارة الذين سمحوا بهلاك أسطولنا في أبي قير بقلة الخبرة والجبن، بل بالخيانة أيضا"[32].

يظهر إثر هذه الصعاب نابوليون المخادع، فبعد ثورة القاهرة بشهرين، يوجّه خطابا إلى نخبة المصريين، يقول في جزء منه "أيها الأشراف والعلماء وخطباء المساجد، فلتلعنوا مَن سينصّب نفسه عن قصد عدوّا لي فلن يكون له ملاذ في هذه الدنيا، ولا في الآخرة. فهل هنالك إنسان تعميه الغشاوة عن التأكد من أن القدر هو ذاته الذي يقود جميع عملياتي؟ وهل من أحد على هذا القدر من السذاجة حتى ليشكّ أن كل شيء في هذا الكون الفسيح ليخضع لسطوة القدر؟ فلتقولوا للشعب قد قُدّر منذ بدء الخليقة، أنه بعد القضاء على أعداء الإسلام وإرخاء الصلبان، سوف آتي من أعماق الغرب لأنفّذ المهمة الملقاة على عاتقي، وضّحوا للشعب أن هنالك أكثر من عشرين فقرة في كتاب القرآن المقدس تفيد أن ما يحدث قد قُدّر، وتوضح ما سوف يجيء. فعلى مَن لا يلعنوننا فقط خشية أسلحتنا أن يغيروا من أنفسهم، لأنهم إن دعوا علينا ينشدوا هلاكهم. وعلى المؤمنين بحقّ أن يتضرعوا بالدعاء من أجل ازدهار جيوشنا. بإمكاني محاسبة كل فرد على أدق المشاعر الخبيثة في قلبه، حيث إنني أعلم كلّ ما في نفوسكم. . حتى ما لم تصرّحوا به لأحد. ولكن يوما ما سيرى الجميع بوضوح أن ما تقودني هي أوامر عليا، وأن جميع الجهود الإنسانية لن تجدي معي، ولن تضرني بشيء. وسعداء الحظ هم مَن سوف يقفون بمشاعر خالصة إلى جانبي"[33].

قُرِيء هذا البيان على نخبة مختارة من الأشراف والعلماء وخطباء المجالس، انتقوا بدقة ليخاطبهم القائد العام، وفيه يفصح نابوليون عن الكيفية المقترحة لترتيب علاقته بالمصريين طبقا لإرادة القدر، ورغبة الله التي قضت بأن يقوم بهذا الدور في أرض الكنانة. العلاقة

الجديدة التي يريدها تتحقق عبر ثلاثة أسس متلازمة لا خيار للمصريين فيها، سوى الانصياع لأوامره: أولا سيلحق الهلاك، في الدنيا والآخرة، بكل من يكنّ عداء لنابوليون. هذا ما قررته الإرادة الإلهية التي يمثلها القدر، القدر الموجّه لكل غزواته العسكرية.

هل ثمة أحد يشك بأن القدر هو الحاكم على الكون بأجمعه؟ قبول هذا الدور الافتراضي لازم لا سبيل إلى رفضه، وقد جرى البطش بالمصريين لأنهم تمردوا عليه في ثورة القاهرة، فنابوليون لا ينتقم باسمه إنما باسم الله. أخمد المنتصر بوحشية ثورة الخاطئين، لأنهم تخطّوا حدود الرغبة الإلهية. فربما يكون لديهم بعض العذر لأنهم لا يعرفون بأن نابوليون ينفّذ إرادة الله في أرضهم، دفعوا ثمن جهلهم بمروقهم ومعارضتهم إرادة الله، ولكن على الآخرين أن يعرفوا الآن. وهنا يظهر الأساس الثاني الذي ينبغي على الجميع معرفته، أولئك الذين طالهم العقاب في الماضي، وأولئك الذي ربما تسوّل لهم أنفسهم، في يوم ما، أمر العصيان والمقاومة، والأساس الجديد قوامه النبوءة.

اختلق نابوليون نبوءة دينية، فتلاعب بكتاب الله طبقا لرغباته، وعلى عاتق الأشراف والعلماء وخطباء المجالس مهمة إيضاح ذلك للرعاع الغافلين، مصدر النبوءة هو القرآن الذي ذكر في أكثر من عشرين آية أن رجلا يأتي من الغرب لتحقيق الرخاء في هذه البلاد، والسيطرة عليها. ينبغي على الجميع التسليم بنبوءة القرآن. الجميع دون استثناء، ليس أولئك الذين يخشون أسلحة الفرنسيين فقط، إنما أولئك الذين يدعون ربهم للخلاص منهم، وعلى هؤلاء الذين يناجون ربهم سرا تغيير ما في أنفسهم، وإلا هلكوا لأنهم يعارضون نبوءة القرآن المعبرة عن رغبة الله. ولكن كيف يمكن معرفة أولئك العصاة المتكتّمين الذين يضمرون الكُره للفرنسيين؟ يظهر هنا الأساس الثالث الذي يتوّج كل ما مرّ، ويقتطف الثمرة الناضجة بفعل الخوف واقتراف الإثم، فنابوليون يمتلك الحدس الباطني العارف بأدق المشاعر الخبيثة، والكاشف لما تمور به النفوس. إنه قادر على فضح ما خُفي، ولم يُصرّح به، يعرف الهواجس الخفية، ويقرأ البواطن السحيقة. يضع الجميع في حالة ذعر لأنه يقرأ علامات الاستياء المضمرة.

تلازم هذه الأسس الثلاثة فيما بينها لتجعل من نابوليون، قنصل الإدارة الفرنسية، قنصلا للإرادة الإلهية، والمعبّر الحقيقي عن رغبة القدر الكاسحة في اجتثاث الشرّ من بلاد النيل، وليس على المصريين بأطيافهم كافة، الذين تمرّدوا فعوقبوا، والصامتين الذين يتمتمون سرا برغباتهم الدفينة، إلا الامتثال الفوري، فالقائد قادر على كشف ما تخفيه الصدور. دور يرسمه نابوليون لنفسه، هو مزيج من دور النبي والعراف، لم يجرؤ احد على انتحاله من قبل. المرجّح أن المخاطبين الذين وجّه التهديد مباشرة إليهم، سخروا من هذا الدور، عامة المصريين ظلوا في

منأى عن كل ذلك. ادّعاء الدور الديني ضرورة خداعية لازمت نابوليون، وكان يبتزّ بها السّذج، فبعد معركة أبي قير يعود إلى القاهرة، ويعقد حالا اجتماعا مع أعضاء الديوان.

بدأ نابوليون بداية دينية، فحدّثهم عن العمق العلمي والفني في القرآن، وكيفية احتفائه بهما، ثم فجأة بدأ" بتوجيه اللوم إليهم على تقاعسهم عن ردع الهمهمات التي تصاعدت ضده وضد جيشه في أثناء غيابه، قال لهم إنه عرف بما تمنّوه من إخفاق لجيوشنا، وكانت نتيجة هذا أن أمر بدق عنقهم جميعا إذا ما نهزم" ولكن الحضور كان يفكر في بموضوع آخر. فيما كان نابوليون يمضي بتهديداته، قاطعه أحد الحضور: سيدي الجنرال، لقد وعدتنا بأن تصبح مسلما، فكان جوابه "لم أعدكم بشيء، ومع هذا اعلموا بأنني كذلك، وربما كنت مسلما أكثر منكم، ولكن إن لم تغيروا من سلوككم فسوف أعود للمسيحية عقابا لكم. سوف أجعل الأمر يمرّ هذه المرة، ولكن تذكروا أنها الأخيرة"[34].

مارس نابوليون لعبة الخداع الديني، فهو يتوّعد المؤمنين بالردّة عن الدين الذي خدعهم أنه آمن به. طريقة تفكير نابوليون الساذجة تؤتي بنقيض الهدف المراد منها، فالمسلم لا يفكر بغاية التهديد، إنما يفكر بعقاب المرتد عن دينه. إنْ كان إسلام نابوليون مرتبطا بطاعة المصريين له، فهو ليس إسلاما، فطبقا للتقاليد العقائدية الموروثة لا يمكن ربط الأيمان بهدف شخصي. يقع نابوليون في خطأ قاتل، لكن المصادر لا تأتي على ردود الفعل المعلنة والسرية على هذه التفكير المسطّح. يغيب شبح نابوليون، من مذكرات "مواريه" بعد هذه الحادثة، يختفي فورا، بعد أن أحاط بالسرية التامة خططه للعودة إلى فرنسا، لكن الشائعات حول ذلك تتزايد يوما بعد يوم. الغياب المفاجيء للقائد العام، يخلق مناخا عاما من التذمر بين جنده، فنابوليون يعمل لمصلحته الشخصية، وليس للجند الذين وجدوا أنفسهم في حملة لا يعرفون هدفها، ولا الزمن الذي تستغرقه. يكتب النقيب "مواريه" لم يكن بونابرت يعمل إلا لمصلحته الشخصية، ولا يضع أمام عينيه سوى رفعة شأنه. . . ولو لم ير أملا في إمكانية الاستحواذ على السلطة العليا في وطنه لبقي في مصر، ليقيم لنفسه دولة مستقلة ثمنها دمنا جميعا، إنه مثل قيصر، يرى من الأفضل أن يكون الرجل الأول في القاهرة، بدلا من الثاني في باريس"[35].

يعود نابوليون إلى فرنسا في الوقت الذي تبدأ فيه القوات بالضعف نتيجة الحروب والحصار والتذمر وغياب الهدف، فهو لا يريد أن يربط مصيره الشخصي بحملة بدأ الفشل يلوح في مسارها العام، قرأ الأحداث ووجد أن يترك رفاقه لمصير معتم، وأن ينتهز فرصة الفوضى في باريس ليحقق طموحه. كسب الرهانين، أصبح ملكا، واقترنت الحملة باسمه في ذروة نشاطها حينما كان في مصر.

كان "ليبر" غير مقتنع برحيل نابوليون وكان يبحث عن تبريرات لجنده، ويلمح "بإمكانية

عودة جيش الشرق بأكمله إلى فرنسا "ولو لم يتحطم الأسطول في أبي قير "لكانوا اقلعوا منذ أمد بعيد" وراح يواصل كتابة تقاريره إلى حكومة الإدارة" . وخلاصة تقاريره تؤكد أن "جيش الشرق لن يستطع الصمود طويلا في وادي النيل بسبب حرمانه من التعزيزات، ولكونه بلا دفاع من ناحية سوريا، ولمواجهته التهديدات التركية والإنجليزية، وما تبقى من قوات المماليك، في آن واحد"[36]. وبتحطم أسطول الحملة، باستثناء سفينتين وفرقاطتين، وجد الفرنسيون أنفسهم أسرى في مصر، وقد تعذرت عودتهم. ولهذا فإن اتفاقية الجلاء تحمل مسؤولية الباب العالي والإنجليز نقل القوات الفرنسية، فيما ينص البند الحادي عشر من الاتفاقية إلى أنه "سيقوم الباب العالي وحلفاؤه، أي بريطانيا العظمى وروسيا، بتسليم الجيش الفرنسي جوازات السفر الخاصة، وتصريحات المرور اللازمة لتأمين عملية العودة إلى فرنسا" .

تضافرت عوامل كثيرة لتجعل الهزيمة مؤكدة، الوضع المزري للجند، حركات المقاومة، اكتمال الحشد العثماني والبريطاني في البحر والأطراف الشمالية من مصر. بنود الاتفاقية المذلّة الخاصة بالجلاء عبر البحر المتوسط تكشف المهانة التي لحقت بالفرنسيين، فلم يستطع كليبر، الذي سرعان ما قتل، ولا عبدالله مينو الذي حاول تعميق صورة الخداع لسلفه نابليون فيما يخص موضوع الدين، فغير اسمه لكسب ودّ المصرين، إعادة الثقة للجيش ووقف حالة الانهيار. على العكس فالأخير أصبح أضحوكة وموضوعا للسخرية والشك بنواياه، لأن اللقب الجديد، كما يستطرد "مواريه "لم يترك انطباعا في صالحه، ولم يكن انتماؤه للجمهورية ليطفئ بداخلنا جذوة أفكارنا الدينية التي نهلنا تعاليمها من تربيتنا الأولى وعاداتنا القومية. فهذا الرجل المرتد عن دينه ـ كما يقولون ـ الذي تخلّى عن بلاده ليدخل في شريعة محمد، ويرتدي العمامة، هل هو كفء لقيادتنا؟ لقد ربط مصيره وعواطفه بامرأة من هذا البلد، فهل يفكر في التخلّي عن عائلته الجديدة ليعود من جديد إلى فرنسا حيث سيُستهزأ به؟ وبدلا من التفاوض مع أعدائنا والاقتداء بكليبر، ألم يفعل ما بوسعه لحملنا على البقاء في مصر لنكون سندا لقوته ومرافقيه في منفاه الاختياري"[37].

وبتوقف بالمفاوضات مع العثمانيين والإنجليز ظن كثيرون أن عبدالله مينو يفكر بتأسيس مستعمرة خاصة به في مصر. وراح يقسو على المصريين في الجباية ليسد احتياجات الجيش الذي زادت طلباته، فظهر وكأنه إداري ناجح في نظر الجند، بعد أن توقفت أجورهم لسبعة أشهر في زمن نابوليون، فعانوا مرّ العيش، فكلما بالغ الفرنسيون في جباية الأموال دفع ذلك السأم عن الجنود. يعلق "مواريه "على ذلك "لو أن العناية الإلهية رتّبت لكي يكون لنا مستعمرة دائمة في مصر فلا أحد كفيل بازدهارها وتدعيمها مثله، ولكن يبدو أن هذا القطر البائس الذي نعم يوما بالثروة والعلم قد حُكم عليه طويلا بالتوحش، والبربرية، والبؤس، وسوء الطالع"[38].

راح الشك يضرب الجميع دون استثناء بقادتهم، فكل فعل يؤول على خلفية من سوء الظن لكونه يهدف إلى منفعة شخصية. واتخذ الأمر طابعا هزليا. مقتل كليبر على يد سليمان الحلبي، ومراسيم دفنه الفخمة، فسّره الجند على أنه هروب إلى فرنسا على غرار هروب نابوليون، وراجت شائعات كثيرة بين الجنود على أنه اقتدى بمصير قائده، يقول "مواريه" على الرغم من الدلائل القاطعة على موت كليبر كان ثمة أصحاب تفكير غريب أو مغرض يروّجون أن هذه المراسيم هي مجرد خدعة، وأن الجنرال رحل إلى فرنسا، كما خطط في السابق، وأن تابوته فارغ، وما حمل في هذا الموكب المهيب إلا لتغطية فراره، ولكن شهود العيان الذين شهدوا مصرعه، والجزاء الذي لقيه قاتله وأعوانه، سرعان ما بدّد هذه الأفكار العبثية"[39].

بمرور الأيام تفككت الجبهة الرئيسة، فقد علقَتْ الجيوش بين القاهرة والإسكندرية، ثم فجأة استسلمت القوات الفرنسية في القاهرة، فأصدر مينو بيانا في9 يونيو1801خاطب فيه الفرنسيين" السادة الجنرالات، والضباط، وضباط الصف، والجنود في جميع أسلحة الجيش. استسلمت القوات الفرنسية الرابضة في القلاع المجاورة للقاهرة دون مقاومة، ودون أن يشن عليها هجوم منتظم. ولن أسمح لنفسي بالخوض في أي تعليق على هذا الحدث الاستثنائي الذي ربما لم تشهد مثله هذه الحرب، خشية أن أصيب بالخزي رجالا أظهروا حتى الآن من الكرامة، ما يجعلهم جديرين بأن يكونوا فرنسيين وجمهوريين"[40].

وحاول استنفار عزائم بقية القوات لديه في الإسكندرية، فيما راحت قوات القاهرة تفرّ وتتجمع في "رشيد" ولاحت مظاهر الانهيار الأخيرة في وسط جيشه، وعبر عن واقع الحال، قائلا "إن كان بيننا من الفرنسيين مَنْ يشعرون أنه لم يعد لديهم الطاقة والعزيمة الكافية لمقاتلة أعداء الجمهورية بعض الوقت، فالأبواب مفتوحة لهم. وسوف أرسلهم إلى "رشيد" حيث ستجتمع عما قليل جميع الفرق القادمة من القاهرة" لكن العدو لم يمهل الفرنسيين فضرب هذه المرة "رشيد" نفسها، وراح يكتسح الفرنسيين في كل مكان، وخلال أغسطس من عام1801 قصف العدو "رشيد" فوصف "مواريه" "ذلك" أصبنا بضرر بالغ، بينما قام بنشر عتاد ضخم على خطّنا الأيمن مما أثار مخاوفنا في المستقبل، وحثّنا على طلب الهدنة، فمُنحت لنا.. وأبرمنا اتفاقية استسلام تم التصديق عليها.. تنازلنا بمقتضاها عن خطين من خطوط القتال، وحصن مثلث، وانسحبنا من نطاق منطقة العرب، وتعهد الإنجليز بنقلنا إلى الأراضي الفرنسية، وقد وقّع على هذا الاستسلام كل من الجنرال مينو والجنرال الإنجليزي هاتشينسون، تحدّد موعد إبحارنا في اليوم العاشر بعد التصديق، في12سبتمبر1801" لكن البحرية الإنجليزية المكلّفة بنقل القوات الفرنسية شُغلت بمهمة أخرى في أوربا.

ظل الفرنسيون ينتظرون بيأس الوفاء بنقلهم لغاية12أكتوبر، ولما حانت اللحظة، كتب

"مواريه" معبرا عن خلاصة تجربته ضمن الحملة "غمرتنا سعادة جمّة، ونحن نغادر هذا القطر المشؤوم ليس على الفرنسيين قديما (=إشارة إلى أسر لويس التاسع في الحروب الصليبية) بل حديثا أيضا. فهو قطر ألمّت به جميع آفات البشر من طاعون، وعمى، وقطع طريق، وفقر، وفوق كل هذا من استبداد الشرق، وكما أسفنا لفقدان كل هؤلاء الرجال، ولسكب كل هذه الدماء، ولتحمّل شتى صنوف التعب والحرمان، ولعدم تمكننا من إقامة مستعمرة على شاكلة مستعمرات أخرى كثيرة"[41] وطبقا "مواريه" فإن "ربع الجيش هو الذي تمكّن من العودة إلى بلاده، والفضل في هذا يرجع لمزيج من الظروف السعيدة أكثر مما يرجع لرعاية أو عناية خاصة أولتها لنا الحكومة"[42].

دام وجود الفرنسيين 38 شهرا، وفقدوا13550سوى الجرحى والمفقودين والهاربين والأسرى، وكان العدد الإجمالي للجيش المصاحب لنابوليون يبلغ 54 ألف رجل، بما في ذلك المدنيون من العلماء والمهندسين والخدم، وقد التحقت به عدد من النساء زوجات وصديقات للجنرالات والضباط.

قدمت مذكرات "مواريه" تاريخا مصاحبا للأحداث، كشفت الجانب الآخر من الحملة، الجانب الذي أخفته الأدبيات الرومنسية والاستشراقية، وطمسه الخطاب الاستعماري لأنه انصرف إلى تضخيم صورة مجموعة من الفتيان المشبعين بقيم الثورة الفرنسية، الحاملين مشعل الحرية والمساواة والعدالة لكي يبددوا الظلام المخيم في بلاد النيل. تلك الأدبيات مهووسة بأدوار الأبطال، ومتابعة نشواتهم الفردية، وصنع حبكات بطولية رومنسية مجرّدة عن سياقاتها العامة، فيما يجري تجاهل الوقائع الكبرى التي يخوض غمارها القتلة والضحايا معا. حينما تذكر الحملة الفرنسية على مصر، ينصرف الاهتمام إلى نابوليون فتلك الحقبة، هي امتحان اختباري ناجح لإمبراطور المستقبل.

## 5. شامبوليون: جنرال الهيروغليفية.

ولكن لننظر إلى الحملة من زاوية أخرى، إذ جرى، كما أشرنا، رسم صورة خاصة للحملة توافق رغبة الخطاب الاستعماري، صورة منقّاة من الأبعاد العسكرية والسياسية المباشرة والدنيئة، ولكن في الخفاء، وعبر الزمن، كانت هنالك حملة من النهب والتخريب التي لم تعرف لها مصر مثيلا بدأت مع وصول "نابوليون" واستمرّت بعده طوال حكم "محمد علي". ومن بين كثير من الأمثلة، التي أفرزتها الحملة الفرنسية، يجدر بنا الوقوف على جهود رجل طالما وصف بأنّه أكثر الفرنسيين الذين خدموا مصر وحضارتها "شامبوليون" (1791 ـ 1832) الذي حلّ شفرة الهيروغليفية، فأماط اللثام، كما يقولون، عن تاريخ مصر الغامض، فلطالما شبّه بـ"كولومبس" ونالت فرنسا الفخر لأنّها "أخرجت "كولومبس" جديدا

فتح أمام العلم عالما ظلّ لعديد من القرون عاجزا عن اكتشافه"[43] فكلاهما، بالنسبة للغربيين، اكتشف عالما غامضا ومجهولا، الأول: حينما نجح في رهان إدراج "العالم الجديد" في تيار المصالح الغربية المتنامي، والثاني: في وضع مصر ضمن خارطة الوعي الغربي، ومع أنَّ الاكتشاف الباهر يعمى الأبصار عن الحقائق في كل وقت، فإن حلّ شفرة اللغة المصرية القديمة أبعد كثيرا دور "شامبوليون" المباشر عن الأنظار.

ولد "شامبوليون" بُعيد الثورة الفرنسية، وشبّ وسط أصداء المجد النابوليوني في مصر، وتعلّق به، وظل إلى النهاية مأخوذا بهالة الجنرال، حتى أن كاتب سيرته "جان لاكوتير" ينسى كل المسمّيات التي كان يسمّى بها في فرنسا، ويصرّ على تسميته بـ"الجنرال" فقط حينما يصل إلى مصر في عام1828، وهو نوع من المحاكاة الواعية كما لا يخفى، فـ"شامبوليون" الذي كان يسمّى "الصغير" في فرنسا، يسمى "الجنرال" في مصر، فهو يهتدي بسلفه، وسرّ "نابوليون" نفسه حينما وجد اسما يشارك اسمه بثلثي حروفه، وسنرى أن حملته لا تقل خطرا، في نهاية المطاف، عن حملة الجنرال الحقيقي؛ فما أن وطأت قدماه أرض مصر، بعد سنوات من اكتشافه الذي أذهل العلماء الأثريين في الغرب، وراح يتجوّل في أول مدينة وصل إليها، حتى شعر بأنّه وسط المصريين، كأنه "أمام مشهد من مشاهد الأوبرا"[44].

استراتيجية التشبيه لا تكون فاعلة إلاّ إذا كان المشبّه به مستعارا من الذاكرة الغربية وثقافتها، وحب الاكتشاف المعلن، يخفي رغبة سرّية بالنهب والاستيلاء، ولهذا يعلن ـ وهو مندهش أمام النُصب والمسلاّت والتماثيل المصرية المتناثرة، وشبه المستباحة في المعابد والمقابر على ضفتي النيل ـ بأنّه لو توافرت لديه الأموال لتمكّن من "تعمير اللوفر بتماثيل مدهشة"[45] فرغبته الاستملاكية تتغلب على رغبته الاستكشافية، وليس غريبا أنَّ يحصل على رأس انتزع من تمثال نفيس لرمسيس الثاني بـ"قرش صاغ واحد"[46]. يباغته سرور غير متوقّع: رأس أحد أشهر ملوك الفراعنة بقرش واحد!.

لعب "شامبوليون" دورا بالغ الأهمية في نقل آثار مصر إلى فرنسا، والحق أن مصر قد شهدت طوال حكم "محمد علي" عملية نهب للآثار من أراضيها، ومعظمها نُهبت بموافقة "محمد علي" نفسه الذي كان يطلب رضا الدول العظمى بهذه الهدايا النفيسة، والمسلاّت التي لا تقدّر بثمن الموجودة الآن في المتاحف الغربية والساحات العامة أُخذت بهذه الطريقة، ويعبّر موقف "محمد علي" عن صدمة حقيقية، وقد استغل "شامبوليون" السخاء الغريب الذي اتصف به "محمد علي" في هذا المجال فقط، لأنّه لم يدرك الأهمية الثقافية لهذه الكنوز، فوصفه بقوله "محمد علي" هذا الرجل الممتاز، لا يفكر في شيء سوى استخراج أكبر كمية ممكنة من المال من مصر المسكينة، ولما كان يدرك بأنَّ

القدماء رمزوا إلى هذا البلد بالبقرة، فهو يحلبها ويرهقها من الصباح إلى المساء، قبل أن يذبحها، وهو ما سيحدث عن قريب"[47]. وكلّ ذلك تحقق فيما بعد.

ومن الطريف أنَّ "محمد علي" كان يخلط في إهداءاته، فيقوم بإعادة إهداء مسلاّت ونصب سبق له أن أهداها إلى قناصل دول أخرى، وكان هذا يتسبّب في إحراج القناصل الغربيين في مصر وتنافسهم على هذه الكنوز، ولكي يتخطّى "محمد علي" هذه الصعاب الناتجة عن الخلط والنسيان في توزيع هدايا لم يكن قادرا على تثمين قيمتها الحقيقية، كان يقوم بإهداءات جديدة لنفائس أخرى غيرها لا يرى لها أية قيمة، سوى أنّها مطمورة بين الرمال على ضفاف النيل، واستغل "شامبوليون" كل هذا بمهارة، ومن ذلك فإن حاكم مصر أهدى مسلّة الأقصر إلى فرنسا، لكنه نسي ذلك بعد وقت وقام بإهدائها، ومازالت على الأراضي المصرية، إلى إنجلترا، وكان هذا سيتسبب في مشكلة أطماع معروفة بين الخصمين المتنافسين: فرنسا وإنجلترا، فكانت مشورة "شامبوليون" مهمة وحاسمة، وصفت بأنها مثل "الإلهام السماوي" وهي بأن يبقي "محمد علي" على هديته لفرنسا، والقيام بإهداء إنجلترا مسلّة الكرنك، أجمل المسلات على الإطلاق[48]. وكان "شامبوليون" يحسب أنّ الإنجليز لن يقدروا على القيام بنقلها لضخامتها، وعدم توافر الوسائل المناسبة لذلك، وسينتهي بها الأمر للفرنسيّين، وبهذا فإنَّ حملته الأثرية لم تكن "حملة تنقيب بأي معيار"[49] بل حملة نهب.

وجد "شامبوليون" من واجبه، أن ينخرط ضمن جيش القناصل والعلماء والمهرّبين الذين عرفوا الصلة الواهنة بين "محمد علي" وتاريخ مصر، فعاثوا فسادا بالنفائس العريقة، ومثلهم جميعا كان "شامبوليون" يرى بأنَّ من واجبه إثراء "القسم المصري بالمتحف الملكي بمختلف أنواع الآثار التي تنقصه" وكانت النتيجة تفوق توقعاته، فحصل على كل ما حلم به وكتب أخيرا بأن "نتائج رحلتي عبر البحار تخطّت كل آمالي"[50].

وكان القناصل الغربيون يكنزون مجموعات ثمينة من الآثار ويتاجرون بها علنا في الأسواق الأوربية. ذهب كاتب سيرة "شامبوليون" بأنَّ مصر شهدت ثلاث حملات فرنسية: حملة "نابوليون" العسكرية، وحملة "شامبوليون" الأثرية، ثم الحملة الثالثة التي تمت بجهود الأخير؛ لأنه كان وراءها مذ كانت فكرة إلى ان استقامت حقيقية، ونتيجتها الحصول على "مسلة الأقصر" إذ تم "نقل أكثر الغنائم قيمة وعظمة إلى فرنسا"[51]. ومع أن هذه المسلّة وصلت بعد وفاة "نابوليون" بمدة طويلة، لكن فكرة إحضار مسلّة مصرية إلى فرنسا كانت "ضمن الأفكار العديدة التي ألهبت "بونابرت" وأعوانه، وكانت تلقى قبوله"[52] كما يخلص "جان فيدال" إلى ذلك في خاتمته لسيرة "شامبوليون".

## 6. الحملة وتمزيق النسيج الاجتماعي المصري.

ولا يمكن إلاّ على سبيل التمحّل ادّعاء الأثر الإيجابي المباشر للفرنسيين في الحياة الاجتماعية والثقافية السائدة في نهاية القرن الثامن عشر، والواقع فإن الحملة الفرنسية لم تكن سوى ملامسة عنيفة للشرق تمّت في أفق محتدم بالتطلّعات، فقد كان ذلك الشرق قبلها وخلالها وبعدها يمور بالحضور الأجنبي الذي مثله المبشرون والرحّالة والتجّار والقناصل والجواسيس، وإذا أردنا الدقة، فمن بين مظاهر الحضور الغربي: كان الفرنسيون آخر من وصل إلى هذه المنطقة، سبقهم الإنجليز والبرتغاليون وجيوش من أصحاب المصالح المختلفة. والوجود التبشيري سبق الحملة بأكثر من قرنين إلى بلاد الشام، والآثار الثقافية والدينية للغرب في لبنان وسوريا وفلسطين، كانت ولا شك أعمق أثراً، وأبعد مدى من كل ما تمّ خلال الحملة الفرنسية التي أنهكها الصراع العسكري والمناورات السياسية.

لم يظهر أي أثر ذي قيمة معرفية طوال الربع الأول من القرن التاسع عشر، ولا ترد إشارة مهمة إلى ذلك في التاريخ المصري الحديث، فالبعوث العلمية والمطبعة ـ وغالباً ما يُستشهد بهما ـ اهتم بهما "محمد علي" بعد مدة طويلة على جلاء الفرنسيين، وهو أمر متّصل بحاجة الدولة المصرية الناشئة، أكثر مما هو متصل بالأثر الفرنسي. لقد اشترى المصريون مطبعة الحملة بعد أن شحنت إلى فرنسا، وظّلت مهملة في إحدى المدن المطلّة على البحر المتوسط هناك لعشرين سنة، وأرسلوا بعثاتهم العسكرية إلى إيطاليا، ثم إلى فرنسا بعد أن طُبِّعت العلاقات بفعل نسيان الاحتلال الذي مضى عليه نحو عقدين؛ وذلك كجزء من عملية تحديث البنية الأساسية للدولة.

مزّقت الحملة الفرنسية النسيج الاجتماعي الداخلي للمجتمع المصري، من خلال التلاعب الكريه بالتنوّعات العرقية والدينية والطبقية، وعملت الإدارة الفرنسية على استقطاب وجهاء بعض الأقليات والتعاون معهم، بوصفها حامية لهم ولأقلياتهم، فيما ربطت مصالحها بمتعاونين، خرقوا ميثاق الانتماء الضمني الذي يربطهم ببلادهم، ووجد كثير من المصريين أن فسيفساء مجتمعهم القائمة على التنوّع الطبيعي عرقيا ودينيا، تصبح بسبب ذلك التلاعب رهينة بيد الفرنسيين، الذين، شأنهم شأن أية قوة استعمارية أخرى، أرادوا تثبيت سيطرتهم من خلال ترغيب الأقليات وإغوائها، وترهيب الأغلبية واستبعادها، والعمل على شطر القوى الاجتماعية الفاعلة عبر إحياء الاختلافات التقليدية فيما بينها، وإعادة إنتاجها بوصفها تناقضات مصيرية غير قابلة للحل إلا عبر الوسيط الفرنسي، الأمر الذي جعل تلك الاختلافات ترتقي لدى البعض إلى مصاف التعارضات الكبرى المهدّدة لوجود الأقليات نفسها، وكما يرى "أندريه ريمون" فإن الحملة "أنعشت" المشكلات الطائفية في مصر"[53].

ومن مظاهر التمزيق القائم على إغواء الأقليّات وربط مصيرها بمصير الفرنسيين،

وتضخيم خطر الأغلبية، التي يمثلها المسلمون من المصريين، قيام الإدارة الفرنسية بتشكيل كتائب مقاتلة من الأقباط واليونانيين والشوّام، بل شمل ذلك حتى المغاربة المقيمين في مصر، وبقايا المماليك، وعمدت تلك الإدارة إلى ترقية بعض المدنيّين من وجهاء هذه الأقليات إلى جنرالات مثل "المعلّم يعقوب" و"نقولا الرومي" وعهدوا لآخرين مهمة جباية الضرائب الباهظة للفرنسيين، الأمر الذي جدّد ذكريات المصريين بالتركة الثقيلة لممارسات المماليك في مجال جباية الضرائب، وكل هذا ترك آثارا سلبية في النسيج المتنوّع والمتجانس للمجتمع المصري، أضطر معه كثيرون إلى مرافقة الفرنسيين عند إجلائهم خوفا من انتقام العامة. فقد خلقت ممارستهم بين المحتلين وضحاياه "هوّة من المستحيل ردمها في مدة قريبة". وبسبب المخاوف التي لم يكن أحد يتوقع متى وأين تتفجر، عاش الفرنسيون في "غيتو" في قلب القاهرة طوال مدّة وجودهم، وترتّب على ذلك أنَّ "إمكانيات نشر ثقافة حديثة، وتطوير العادات المحلية عبر محاكاة النموذج المقدّم كانت محدودة تماما"[54].

الملاحظ أنَّ علماء الحملة في كتاب "وصف مصر" لم يتخلّوا عن نظرتهم الكنسية الضيقة، مع أنَّ مرجعيتهم العلمانية تفترض غير ذلك، ففضلا عن التقسيم القار للمجتمع المصري طبقا لمنظورهم إلى: مسلمين ومسيحيين، فقد قسّموا المسيحيين المصريين إلى فئتين: الأولى: هم الكاثوليك، ومعظمهم من الأقليات المهاجرة إلى مصر، والثانية: هم الهراطقة والمنشقين، وكثير منهم من الأقباط، أهل مصر الأصليين[55].

ذكرت وثائق الحملة الفرنسية أنَّ "إبراهيم الصباغ" هو "الشاب الشرقي الوحيد الذي تلقى تعليماً أوربياً خلال الحملة على مصر، ولا بد من الإشارة إلى أنّه أيضاً كان كاثوليكياً يونانياً"[56]. واستعان الفرنسيون، بعدد لا يزيد على أصابع اليد الواحدة، من الشاميين لأغراض خاصة بهم كالترجمة، ومنهم: إلياس فتح الله، ويوسف مسابكي، ومشهرة شامي الحلبي، إلى درجة يتعجّب فيها المرء من الجفوة المقصودة تجاه المصريين، واختزالهم إلى خصوم دائمين، وكل هذا ينقض القول بأنهم جاءوا إلى مصر حاملين مشعل الحضارة الجديدة. والوثائق تخلو من إشارات إلى وجود صلات حقيقية بين الفرنسيين والمصريين يمكن لها أن تجعل من ذلك الادعاء أمراً ممكنا أو حتى محتملا، ونظراً إلى أنّها كانت تغطّي الوقائع اليومية للحملة، فعدم الإشارة إليها، يرجّح عدم وجودها. واقتصرت الحفلات الموسيقية والتمثيلية في النادي الفرنسي الصغير للضباط الفرنسيين دون سواهم داخل مناطق مغلقة خاصة بهم، وما قدّم من عروض مسرحية، على ندرته بسبب انشغال الفرنسيين بأمور الحرب، قُدّم بالفرنسية لتلك النخبة المنعزلة، ولم يؤثّر في الحياة الأدبية[57].

وكان المصريون ـ بسبب اقتصار الحفلات على الفرنسيين، والعزل المحكم بين الجانبين ـ يجهلون ليس اللغة التي كانت تُقدّم بها تلك العروض الهادفة إلى التسلية، إنما

السياقات الثقافية لها، التي من خلالها تظهر مقاصد تلك المسرحيات ودلالاتها، إلى ذلك فإن ضيق الوقت لم يكن ليمكّن الفرنسيين من تجهيز مسرح يصلح كمكان حقيقي لتقديم عروض تتوافر فيها شروط التمثيل المسرحي بمعناه الحقيقي، إنما هو نادي الضباط، ويغلب أن تكون تلك العروض فواصل مرحة ومازحة، تقوم على المفارقات والغوايات، تتخلل سهرات الضباط الباحثين عن التسلية المحضة بعد أن ينتزعوا فرصا للراحة بسبب الواجبات التي لا تنتهي من حالات الاستنفار الدائمة.

وينبغي ألاّ يغيب عن بالنا أن كل ذلك يقدّم لمجموعة عسكرية صارمة في تقاليدها، ومتوجسة من محيطها، مجموعة لم يكن ينطبق عليها بأي معنى من المعاني، مفهوم "المجتمع" وبالكاد كانت تنتزع الفرص للحصول على متع عابرة، تمتص بها حالة التوتر اليومي التي تعيشها، وحيثما لا تتوافر شروط اجتماعية كافية لتحويل "مجموعة" بشرية إلى "مجتمع" فيستحيل القول بأن صلات طبيعية ومؤثرة يمكن أن تنشأ بينها، والمجتمع التقليدي المصري الذي كان إيقاع حياته بكاملها يترتب بعيدا عن كل هذا.

تنبثق كل هذه التحفظات لتضع الإشارات القليلة الواردة حول ذلك في سياقها الصحيح، ومنها إشارة "جورجي زيدان" إلى أنَّ تلك العروض التمثيلية كانت تُقدّم بالفرنسية "لتسلية الضباط"[58]. وقبل ذلك كان "الجبرتي" قد أورد في تاريخه، عن المكان الذي بناه الفرنسيون في الأزبكية، قرب باب الهواء، في القاهرة، ما نصّه: إنّه "محل يجتمعون به كل عشر ليال، ليلة واحدة، يتفرجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلّي والملاهي، مقدار أربع ساعات من الليل، وذلك بلغتهم، ولا يدخل أحد إليه إلاّ بورقة معلومة وهيئة مخصوصة"[59].

ولم ترد غير هاتين الإشارتين، فيما نعلم، حول هذا الموضوع، وإشارة "زيدان" المتأخرة يغلب أن مصدرها "الجبرتي" المعاصر لتلك الأحداث، وهي لا تكفي دليلا على وجود أثر فرنسي في الثقافة العربية في مصر، هذا غير اقتصارها على المسرح دون سواه، وباللغة الفرنسية ولنخبة من كبار ضباط الحملة الذين يدعون إليه، فالمبالغات حول كل ذلك متّصلة بالخطاب الذي نشأ حول الحملة فيما بعد، ولم يكن له أصل في الواقع التاريخي آنذاك، على أنَّ "شابرول" أحد أعضاء الحملة، أقرّ في كتاب "وصف مصر" بوجود مسرح مصري خاص قبل مجيء الفرنسيين إلى مصر، زاره وشاهد فيه مسرحية، فقال "لا يخالجنا الشك في وجود ممثلين حقيقيين في مصر، مع وجود تمثيليات تتبع كافة قواعد التمثيليات، وقد شاهدنا فرقة من الممثلين الهزليين في القاهرة تتألف من مسلمين ويهود ومسيحيين، ويدلّ مظهرهم على أنّهم لا يصادفون حظّهم في هذه البلاد، وهم يستخدمون فناء بيتهم كمسرح، وثمّة ساتر يحجب خلفه ملابسهم. ويذهب

لمشاهدة هذه الفرقة كثير من الأوربيّين الذين أقاموا في مصر منذ عدة سنوات دون أن يشاهدوا أيّة عروض مسرحية، كما تُستدعى هذه الفرقة إلى بيوت التجّار الإيطاليين، وتقدّم عرضها في حجرة أُعدّت لهذا الغرض" .

وكان "شابرول" شأنه شأن المصريين، فكما أنّهم لم يتمكّنوا بسبب اللغة وتقاليد التلقّي، والعزلة المفروضة على الفرنسيين، من التعرّف إلى العروض الفرنسية المحدودة العدد التي قُدّمت للضباط الفرنسيين، فإنّه لم يتمكّن من ذلك بدوره، فقدّم حكم قيمة ثقافية متعاليا على ما شاهد "لم نجد في هذا العرض ما يرضينا: لا الموسيقى، ولا أداء الممثلين، بالإضافة إلى أننا لا نعرف من العربية ما يكفي لكي نفهم جيدا، كما أننا وجدنا أن ليس ثمة ما يدعونا لعناء أن يترجم لنا معنى التمثيلية، فقد كان كل شيء رديئا وعاريا من الذوق، كما كان الأداء متكلفا"[60]. ومع أن "شابرول" وصف الأداء التمثيلي بالتكلّف، لكنه أقرّ بوجود "ممثلين حقيقيين في مصر" و "جود تمثيليات تتبع كافة قواعد التمثيليات" .

## 7. مصادرات الخطاب الاستعماري.

لم يلتفت إلى هذه الوقائع، وبها استبدلت، بمرور الزمن، مجموعة من المبالغات الخطابية التي صاغت ضربا امتثاليا وتبشيريا للحملة، وذلك بعد تجريدها من بعدها العملي الاستعماري المباشر، ورفعها ذهنياً إلى مستوى العمل التاريخي الخلاّق، وهو بالضبط ما رغبت فيه الأدبيات الرومنسية ـ الاستشراقية التي تغذّت على ملاحظات الرحّالة. الأمر الذي دفع بـ "طه حسين" إلى وصفها بـ "الحملة البونابارتية المباركة" التي أيقظت مصر النائمة، وأدرجتها ثانية في سياق الذهنية الأوربية الحديثة[61]. فقد صاغت تلك الأدبيات وعيه الثقافي صوغا يحول دون النظر النقدي إلى الحقائق المصاحبة للحملة,ولم يقتصر الأمر عليه، فمعاصره "الزيّات" الذي تشبّع بالمؤثرات نفسها يقول بأنّ "الجماعة العلمية" التي صاحبت "القائد العظيم" نابوليون، هي التي قامت بـ "غرس بذور الحضارة في مصر" وعليه فإنَّ "صنيع هذه الجماعة أشبه بالقبس الوضّاء، سطع في ذلك الغيهب الذي احلولك في سماء مصر فبدّده، واستطاع الناس أن ينظروا، ولكن ماذا رأوا؟ رأوا أنّهم في القرن التاسع عشر، وأنَّ الغرب واقف منهم موقف الإنسان العاقل من الحيوان الأعجم، يرميهم بنظرات السخرية، وهو دائب في سبيل الحياة الصحيحة، مُجِدٌّ في تذليل المادة، فبهتوا ودهشوا" .

ومع أنَّ مدرسة الألسن، والمطبعة، وصحيفة الوقائع المصرية، ومعظم البعوث العلمية تمّت جميعها بعد موت نابليون في عام1821، الذي سرعان ما تخلّى عن أهداف الثورة الفرنسية، وأعلن نفسه إمبراطوراً مستبدّا، وقام بمغامرات انتهت بهزائم مرّة، فإنَّ الزيّات يعزو كل تلك الأعمال لـ "البطل العظيم" فيقول "كان ذلك كله وقوداً جزلاً للقبس الذي ألقاه

"نابوليون" بمصر، ونفخ فيه "محمد علي" فذكا واشتعل، وامتدّ لهيبه إلى الشام، وسائر بلاد العرب، فأيقظ النيام، وبدّد الظلام"[62].

يتعالى من خطاب "الزيّات" حكم طالما بشّرت به أدبيات التمركز الغربي، وهو: أنَّ الغربي الإنسان العاقل في كفّة والشرقي الحيوان الأعجم في كفّة ثانية! وقد فاته أنَّ الحركة الثقافية والتعليمية كانت محدودة جدا في عهد "محمد علي" ولم يحظ بها المصريون، فمعظم الطلبة في الدولة المصرية خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر كانوا من "النبلاء العثمانيين والشراكسة" وأبناء الأقليات الأجنبية، وقلة قليلة من المصريين" استطاعوا ولوج بعض المدارس"[63]. ويستحيل الحديث عن اهتمام حقيقي بالأدب والفكر، فـ"الزيات" الذي قدّم تبجيلاً لـ"محمد علي" كما مر معنا، هو نفسه قد ذهب إلى أنّه "كان مصروف الهمم إلى ما يعوزه، كالعلوم الحربية والطبية والصناعية والرياضية، قانعاً من كتّابه وعمّاله باللسان العامي، والأسلوب الاصطلاحي؛ فكانت لغة الدواوين في عهده، وعهد أخلافه، خليطاً مبهماً معجماً من التركية والعربية"[64]. الحديث عن أثر ثقافي عميق للحملة يبدو مفرّغا من المعنى الذي أُلحق بها فيما بعد؛ فالسياق الذي ترتّبت فيه تلك العملية العسكرية كان ذا مقاصد مختلفة.

كانت الحملة الفرنسية جزءاً من رغبة أوسع، ولا يمكن عدّها ـ بوصفها واقعة عسكرية ـ حداً فاصلاً بين حقبتين، فمحاولات التحديث بمعناها البسيط هبّت على بلاد الشام ومصر منذ منتصف القرن الثامن عشر، لكنها محاولات بطيئة كان يترتّب أمرها ضمن سياق محاط بظروف تاريخية صعبة، وربما تكون الحملة الفرنسية قد أعاقت التطور الطبيعي في مسار التحديث الذي كان في أول أمره، وقد انتظرت مصر ربع قرن، قبل أن تستأنف ذلك المسار مرة ثانية، وعلى الرغم مما شاب الدولة المصرية التي أنشأها "محمد علي" من نزعة عسكرية، وما انطوت عليه من بنية إقطاعية، فإنَّ تفاعلات العصر الحديث، وحاجاته ومقتضياته وشروطه جعلها تفكّر بضرورة التواصل مع العالم الغربي للحصول على القوة العسكرية، فكل دولة تريد توفير المستلزمات الضرورية لها، بما في ذلك القوة التي كانت محور تفكير "محمد علي"، ثم "إبراهيم" من بعده. ومهما كان من أمر، فالاهتمام العلمي ظهر على هامش بعيد من الأضواء لخدمة تلك القوة وتنظيمها والتعبير عنها، بما في ذلك البعثات العسكرية، ولا يمكن إرجاع ذلك إلى حملة عسكرية كانت فشلت وانسحبت، وجرى التفكير فيها على أنها غزو أجنبي.

مضى أكثر من نصف قرن قبل أن يُصطنع سياق آخر يعيد إنتاج الحملة بوصفها عملاً مباركاً. ومن الجدير بالذكر أنَّ مصر لم تنفتح على العالم الخارجي ثقافياً وسياسياً بما يجعل المؤثر الغربي فاعلاً فيها بالمعنى الذي تنطوي عليه الكلمة، وبخاصة في مجال التأليف

الفكري من طبع وترجمة وتأليف وحرية فكر وصحافة ومسرح وجمعيات أدبية ونشر وتعليم، إلاّ في عهد "إسماعيل" الذي حكم مصر عام 1863 وخُلع عام 1879وخلال هذه المدة تزايد النفوذ الغربي وامتيازاته في مصر، وخلالها أيضاً ظهر التأثير الشامي الثقافي الكاسح في الحياة المصرية. ويندر أن نجد قبل هذا العهد صحفاً خاصة، فالصحافة الأهلية التي قامت بتنشيط الحياة الثقافية لم تُعرف في مصر إلى عام1866، ولعل من شواهد ذلك، أنَّ "الطهطاوي" المقرّب إلى العائلة الحاكمة أيام "محمد علي" قد نفي بعد ذلك إلى السودان، ولم ينشر تعريبه لرواية "فنيلون" المسمّاة "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك" إلاّ بعد مجيء إسماعيل إلى الحكم، وقد نشرت الرواية في بلاد الشام وليس في مصر.

ومعلوم أنَّ جريدة "الوقائع المصرية" ذات الطابع الرسمي الصارم والمتجهّم، وبصفحاتها القليلة المطبوعة باللغة التركية والترجمة العربية المقابلة لها في الصفحة نفسها، اقتصرت على شؤون الدولة فقط، وكانت توزع على الضباط والمسؤولين الكبار في الدولة، مقابل اشتراك قسري، ولغتها ركيكة، ومصطنعة، ومفكّكة؛ ذلك أنَّ الطبقة الحاكمة كانت تجهل العربية، ويمنع الحديث بها في المؤسسات العسكرية والرسمية، ويعاقب بشدّة من يرتكب هذه الكبيرة التي تعدّ إثما لا يغتفر. وانصرفت "مدرسة الألسن" في أول عهدها إلى الاهتمام بالقضايا العسكرية، وما يلزمها من علوم. وفي الوقت الذي يتم تضخيم آثار الحملة في مصر يتم طمس مظاهر التحديث الثقافي والفكري في بلاد الشام، التي شهدت منذ وقت مبكر مراجعة مطّردة في مجال الثقافة والأدب.

## 8. مخالطة الأغراب ومعرفة الآخر.

انتهينا من تحليل واقعة الحملة الفرنسية إلى أنها حدث تاريخي شأن غيره، يصعب تحميله قيما ثقافية وحضارية خاصّة تجعله حدثا استثنائيا ومتفرّدا في مسار التاريخ، ولكن ينبغي ألاّ يذهب الظن إلى أننا نقطع بعدم وجود صلات ثقافية أخرى اتخذت وجوها طبيعية وسلميّة، وقعت بعيدا عن حالة العنف التي رافقت الحملة الفرنسيّة، وكانت لها فوائد جليلة على الأدب والثقافة بشكل عام، وهو ما نحرص على الوقوف عليه في هذه الفقرة، ففي الفصل الثالث من كتابه "مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية" يقول "الطهطاوي" إنَّ "مخالطة الأغراب، لا سيما إذا كانوا من أولي الألباب، تجلب للأوطان من المنافع العمومية العجب العجاب"[65].

هذه الإشارة الدالّة من "الطهطاوي" تكتسب أهميّة استثنائية في سياق حديثنا؛ لأنّه كان شاهداً على حالتين من حضور "الأغراب" أولاهما: أنّه بدأ حياته الفكرية مغترباً في فرنسا، وذلك قبل حوالي نصف قرن من إصدار كتاب "مناهج الألباب" في عام1869، وصاغ رؤيته

كغريب في سياق ثقافي مغاير من خلال كتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" الذي صدر في عام1834، وثانيتهما: أنّه كان شاهداً على حضور "الأغراب" في بلاده في أخطر حقبة مرت بها: مرحلة تكوّن الدولة المصرية الحديثة، وثباتها. وكان هؤلاء "الأغراب" قد طفقوا يتوافدون في زمن "محمد علي" وما زال "الطهطاوي" شابّاً، وظّلوا يتوافدون، ولكن بوتيرة أكبر، إلى عهد "إسماعيل" حيث ختم "الطهطاوي" حياته بالكتاب المذكور؛ ولذلك فـ "الطهطاوي" مارس الاغتراب وكان شاهداً عليه، وهو أفضل من غيره يمتلك القدرة على تثمين ذلك، وبخاصة أنّه يخصّه بـ "أولي الألباب".

ينبغي تقدير عمق التفهّم الفكري لعلاقة التأثّر والتأثير الطبيعية بين الثقافات والشعوب، فمن خلالها تتفاعل الأفكار والمفاهيم والتصوّرات، ثم تُنقّح وتُهذّب، وتبدأ بإنتاج المعارف الحقيقية. والحال أنّ بلاد العرب كانت مكان استقطاب لاهتمامات الأغراب منذ القرن السادس عشر، وذلك لأغراض مختلفة: دينية وتجارية واستيطانية وعسكرية وثقافية؛ فمعرفة الآخر تشكّل هاجساً ملازماً للشعوب والحضارات، ومهما كانت أهداف "الآخر"، فإنّ "الأغراب" الذين يمثلونه، قد تركوا أثراً حيثما حلّوا طوال تلك الحقبة، وهو أمر عرفته الشعوب جميعا، في حقب مختلفة، ولم يختصّ به العرب دون سواهم. لكن فرض التأثير بالعنف والقوّة يواجه، كما هو معروف، بالرفض والمقاومة، سواء كان رفضا صريحا أو ضمنيا، ذلك أنّ الشعوب والثقافات على حد سواء تعتصم بذاتها في مواجهة ذلك؛ لأنّها ترى فيه تهديدا لقيمها وطُرز حياتها، ولعل بصمات الأغراب كانت أظهر وأسبق في بلاد الشام، منها في أي مكان آخر، فلأسباب تتصل بالتبشير الديني في تلك المنطقة المركّبة من أعراق وديانات وطوائف كثيرة، أهدت روما في عام1610 أول مطبعة إلى "الرهبانية اللبنانية" ثم أُنشئت في عام1698مطبعة في حلب، وظهرت مطبعتان أخريان في لبنان في عامي1732و1753وكل هذا قبل أن يتمكّن المصريون، بمدة طويلة، من شراء مطبعة الحملة الفرنسية، وإعادتها إلى مصر، ونصبها في بولاق في بداية العقد الثالث من القرن التاسع عشر.

ثمة أكثر من قرنين يفصلان ظهور المطبعة في بلاد الشام وظهورها في مصر، وهذا أمر تترتّب عليه أمور كثيرة، منها عامل الزمن وتراكم المعرفة خلال مائتي سنة تقريبا، فالمطبعة الشامية جاءت استجابة لظروف ثقافية ودينية خاصة بالتعليم الديني في أول الأمر، ثم عُمّمت فائدتها فيما بعد، وكانت للبعثات الدينية التبشيرية اليد الطولى في ذلك، وسرعان ما تمّت الإفادة من المطابع لأغراض ثقافية وتعليمية عامة. ومعلوم أنّ أوربا عرفت الطباعة في عام 1445 وأحدث ذلك ثورة عارمة في قلب المفاهيم الثقافية في الغرب، ولكنّ الشرق تأخّر في الإفادة من المطبعة، وتوجّس العثمانيون خيفة منها، فالخليفة العثماني "بايزيد الثاني" أصدر

في عام 1485 قرارا بتحريم الطباعة على المسلمين، وإباحتها لليهود خوفا من طباعة الكتب الدينية المحرّفة[66]. وهي حجّة تفضح مقاومة الجديد والخوف منه.

أصبحت بلاد الشام مرتعاً خصباً لتفاعل الثقافات واصطراعها منذ القرن السابع عشر، بسبب اختلاف المرجعيات الدينية والثقافية. ولا غبار أنَّ المبشّرين والمدارس الدينية التابعة لإيطاليا وفرنسا وبريطانيا وأمريكا وروسيا، كانوا يتوافدون باستمرار إلى هذه البلاد، ويجوبون أطرافها؛ فالمدرسة المارونية افتتحت في بيروت عام1584وتخرّج فيها مئات الطلاب، ومن خريجيها المشهورين الذين التحقوا كمترجمين مع نابليون إلياس فتح الله، ويوسف مسابكي، ومشهرة شامي الحلبي، كما مرّ بنا. وكانت المدرسة المارونيّة دفعت إلى الحياة الثقافية والدينية بنخبة من الخريجين الذين كان لهم دور في الأدب في بلاد الشام، خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، ومنهم من التحق بالمعهد الملكي الفرنسي في باريس كمعلّمين قبل الثورة الفرنسية، ومن أشهر خريجيها الأعلام الذين ذاعت شهرتهم في بلاد الشام وغيرها: يوحنا الحصروني (ت1626) وجبرائيل الصهيوني (1577 ـ 1648) وإبراهيم الحاقلاني (1605 ـ 1664) هذا فضلا عن سركيس الحجري (ت 1668) ويوسف شمعون (1687 ـ 1768).

وافتتحت مدرستان أخريان هما مدرسة (حَوقا) عام 1624ومدرسة (عين ورقة) عام 1789[67]. وهذه المدارس لعبت دورا مهما خلال تلك الفترة في إثراء الحياة الثقافية في بلاد الشام، وتهيئة الأذهان للأفكار الجديدة. وارتحل كثير من خريجيها إلى مصر، واستعان الفرنسيون ببعضهم كمترجمين فيما بعد عند غزوهم لها، لأنَّ "لديهم دراية أفضل باللغات الأوروبية" من غيرهم[68].

ولم تقتصر هذه المدارس على الدور التعليمي المباشر إنما انخرطت في الدور العلمي والثقافي، وأثمر هذا الدور عن عناية بالتأليف والترجمة، إذ قام "جرمانوس فرحات" (1670 ـ 1732) الذي كان يجيد اللاتينية والإيطالية والسريانية بترجمة "الكتاب المقدّس" من السريانية إلى العربية، وترجم المطران "أثناسيوس مخلّع" في العام1790كتاب "الجواب في باب الاغتصاب" لمؤلّف يوناني، ونقل "صفرونيوس" مطران عكا (ت1781) إلى العربية كتاب "نكتاريوس" بطريرك القدس الموسوم" قضاء الحق ونقل الصدق" كما ظهر مترجمون نقلوا كثيرا من الآثار اللاهوتية إلى العربية، منهم: ميخائيل مرزاق، يوسف العجلوني، أنطوان داقور، سليمان اللاذقي، ويوسف الباني، وغيرهم[69].

تكشف هذه الملامسات الأولى عناية بالآخر وثقافته، كما تظهر عناية الآخر بالثقافة العربية، ومع أنَّ هذه الحقبة مازالت غامضة، فإن وراء الاهتمامات الدينية التي تلمس في ظهور المطبعة، والبعثات التي كانت تُرسَل إلى أوربا حسب المذاهب الكنسية المختلفة،

وترجمة الآثار اللاهوتية التي قام بها رجال الدين، تكمن اهتمامات ثقافية سرعان ما تكشّف وجهها فيما بعد، فالفكر الديني في أساسه تصوّرات ثقافية، ويمكن القول بأنَّ مناحي العناية بالآخر قد تعدّدت، فصارت معرفته مهمة لدى الفئات المتعلّمة في بلاد الشام في وقت مبكر، فضلا عن حاجة الأقليات العرقية والدينية إلى تمييز حضورها الثقافي بصورة تتخطّى فيها حالة التهميش الذي تعيشه عادة وسط أغلبية ثقافية تقليدية، وهو أمر يلحظ في كثير من المجتمعات، وفي عصور مختلفة، إلى ذلك فالأقليات تنتج ثقافات غير امتثالية تعبّر بصورة ضمنية عن نوع من التمرّد على الأطر الرسمية للثقافة السائدة.

كانت مخالطة "الأغراب" التي عدّها "الطهطاوي" ضرورة لازمة، تتم بوسائل كثيرة، منها اللغة، والمخالطة اللغوية جعلت "الأغراب" يقدّمون خدمة لا تنكر للأدب العربي، حينما نشروا المظان الأساسية للأدب العربي، والتعريف بها في بلادهم، إذ قام عدد كبير من المستشرقين، وعلى رأسهم "دي ساسي" و"برسفال" و"مولر" و"هابخت" و"غالان" و"فريتاغ" و"بورغشتال" و"لومسدن" طوال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ومطلع القرن التاسع عشر، بتحقيق نخبة من عيون الآداب السردية العربية القديمة وطبعها وترجمتها. ومنها "ألف ليلة وليلة"، و"كليلة ودمنة"، و"مقامات الحريري". وهي مرحلة سبقت اهتمام العرب بترجمة الآداب الغربية الحديثة بزمن طويل لا يقل عن قرن من الزمان.

وعلى هذا فـ"الأغراب" كانوا أيضاً بحاجة إلى تلك المخالطة لتوسيع المدى الخاص بمعارفهم الثقافية. ويعبّر "لويس شيخو" عن هذا الاهتمام، بقوله "إنَّ المشرق والغرب تبارياً في نهضة الآداب العربية في القرن التاسع عشر بعد خمولها. استخرج الغرب من خزائنه كنوزه المدفونة فسحرت لدى نشرها ألباب أبناء الشرق، فتسارعوا إلى إحراز جواهرها، والاستقاء من مناهلها، فاتسعت بها دائرة مداركهم، وشحذت أذهانهم، وتحسّن ذوقهم. ولم يألفوا أن يستعيروا من أهل الغرب ما وجدوه موافقاً لرقيّ آدابهم، فمهّدوا للآتين بعدهم السبيل لتبليغ اللغة إلى صرح كمالها"[70].

لم يقتصر الأمر على الأدب، إنما تزامن مع ذلك اهتمام بالدرس اللغوي، فظهرت عناية لا تخفى بضرورة إحياء تقاليد الفصاحة الكلاسيكية، وكما يقول "هانز فير" فقد أدى ذلك الاهتمام إلى إحياء الدراسة اللغوية العربية القديمة حينما نشرت كثير من المصادر وبخاصة المعاجم وكتب النحو" فعمّ اعتقاد راسخ بأنَّ العربية هي الشكل الأدبي الأعلى من اللغة، وأنّها أفضل و"أفصح" من أي شكل من الأشكال اللغوية المتأخرة"[71] لهذا يتوجب العناية باللغة، وأن تكون الفصحى الموروثة هي المعيار الوحيد لجودة التعبير، ومع أنَّ هذه الفكرة قد عورضت بقوة بعد ذلك، لكنها انتعشت في أول الأمر، وبهذه النقطة سيتضح مسار الافتراق بين الأساليب المتكلّفة والأساليب المرسلة، كما سنقف عليه في فصل آخر من هذا

الكتاب. كشفت هذه الفترة المبكرة حسّا لغويا شديدا يدعو إلى الفصاحة كما تبلورت في المتون المدرسية المتأخرة.

## 9. السرديات العربية: اهتمام متبادل.

ينبغي علينا، ونحن نرسم صورة الاهتمام الغربي بالآداب السردية العربية ـ وهو اهتمام سبق بمدّة طويلة اهتمام العرب بالآداب السردية الغربية ـ تقديم البراهين على طبيعة عنايتهم بالموروث الأدبي العربي، فقد حظيت المرويات السردية العربية بعناية بالغة من لدن المستشرقين خلال القرن التاسع عشر، وهذه العناية وفّرت لها إمكانية الانتشار، مما أشاع مناخا سرديا مناسبا لمتلقّي السرد العربي القديم، فقد نشر "دي ساسي" (1758 ـ 1838) ولأول مرة "مقامات الحريري" و"كليلة ودمنة". وقام بالأمر نفسه في عام 1809 "لومسدن". ثم قام "برسفال" (1759 ـ 1835) بطباعة "مقامات الحريري" وأجزاء من "ألف ليلة وليلة".

وجاء "هابخت" (1775 ـ 1838) فنشر ثمانية أجزاء من "ألف ليلة وليلة" ثم واصل نشرها بعده "فليشر" الذي قام برفقة هاغن وشال بترجمة الكتاب إلى الألمانية، فيما بعد. وقام "بورغشتال" (1774 ـ 1856) بنشر حكايات لم تكن شائعة من "ألف ليلة وليلة"، وبعد ذلك نشر "فريتاغ" (1788 ـ 1861) كتاب ابن عرب شاه المعروف "فاكهة الخلفاء" وقبل ذلك وخلاله اهتم العرب أنفسهم بنشر موروثهم السردي، ففضلا عن نشر السير الشعبية الضخمة طوال القرن التاسع عشر، قام الشيخ "محمد الحنفي" بنشر كتاب "تحفة المستيقظ والآنس في نزهة المستنيم الناعس" وهو شبيه "بألف ليلة وليلة"، وطبع "سليمان التونسي" "سيرة" عنترة بن شداد"، وتزايد نشر "كليلة ودمنه"، و"ألف ليلة وليلة" و"مقامات الحريري" خلال تلك الفترة، إذ قام الكونت "رُشيد الدحداح" بطبع سيرة "عنترة بن شداد" تلاه بعد ذلك "نخلة قلفاط" بنشر سلسلة متّصلة من السير الشعبية والحكايات، منها "حمزة البهلوان" و"بهرام شاه" و"فيروز شاه" و"ألف نهار ونهار". واهتم بذلك أيضا "خليل سركيس" الذي أشرف على نشر "ألف ليلة وليلة" ثم "سيرة عنترة". ولا يعرف عدد المرّات التي طبعت فيها السير الشعبية، لكن الرحّالة والكتّاب العرب على حد سواء، يشيرون إلى طبعات كثيرة لها، كانت تجد قبولا واسعا خلال القرن التاسع عشر، كما سيتضح فيما بعد.

وازدهرت محاكيات المقامات العربية، والحريرية منها بوجه خاص، كما نجد ذلك في مقامات: إسحاق البخشي (ت1728) ومصطفى البكري (ت1749) والبربير (1747 ـ 1811) ونيقولا الترك (1763 ـ 1828) وأبي الثناء الآلوسي (1802 ـ 1854) وناصيف اليازجي (1800 ـ 1871) وإبراهيم الأحدب (1826 ـ 1891) وعبد الله فكري (1834 ـ 1890). هذا فضلا عن سيل من النصوص المناظرة، إلى جانب السير الشعبية الكبرى كالهلالية، وسيرة سيف بن ذي

يزن، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة الظاهر بيبرس، وسيرة عنترة، وجميعها وضعت تحت تصرّف المهتمين بقراءتها، أو الرواة الذين كانوا ينشدونها في الأماكن العامة، وكانت تؤخذ من المدونات المودعة لدى الرواة، وتنشر بسرعة، بأجزاء متتالية؛ لإشباع رغبة الباحثين عن هذا الضرب من الأدب الذي صار تلقّيه بالقراءة يوازي التلقي الشفوي له، وكان مزدهرا وشائعا في المقاهي. وهكذا فإنَّ النشر والطّبع وضع تحت الأنظار ذخيرة أدبية عربية كانت من قبل محدودة التداول، وكثير منها أسير المخطوطات والروايات الشفوية.

أورد "شابرول" في كتاب "وصف مصر" بأنَّ قرابة ألفي شخص في القاهرة كانوا يتردّدون يوميا على المقاهي، ويستمعون إلى رواة القصص الشعبية، وحسب إحصاءات قدّمها بحرص، وهو يتحدّث عن "المصريين المحُدثين" ذكر بأنَّ القاهرة وبولاق ومصر القديمة تحتوي على أكثر من ألف وثلاثمئة وخمسين مقهى، تستقبل الكبيرة منها بين مائتين ومائتين وخمسين زائرا كل يوم، وفي حديثه عن رواة الحكايات الشعبية، أكد أنّه "يوجد في كل مقهى عدد من الرواة والمنشدين، يحكون أو يغنون حكاية صحيحة أو وهمية عن شخصية خارقة ورد اسمها في النصوص الدينية أو التاريخ الإسلامي، ويكون الإلقاء حيّا ومليئا بالقوّة والحيوية، كما أنَّ الأغنيات تمتلئ بعبق الشعر ووهجه، وتكون نغمة الحكي مرتفعة أما نغمة الحوار فمتوسّطة، ويتوقّف الراوي في معظم الأحيان ليسأل مستمعيه ما إن كانوا يشكّون في صحة حكايته أو ما إن كانت حكايته في مجملها جميلة أو خيّرة، ويزيد منشدو المقاهي هؤلاء حكاياتهم حيويّة عن طريق حركات بالغة التعبير، ويصحبونها أو يسبقونها بموسيقى غريبة تصدر عن آلة موسيقيّة وتريّة، وهي مصنوعة من الجلد، ويحكّ العازف بقوسه الشعرات المشدودة بالآلة التي تستخدم كأوتار، فتصدر نغمات خشنة صمّاء. ويدفع مدير المقهى في بعض الأحيان لهؤلاء المنشّدين، لكنهم في العادة لا يحصلون من أجر إلاَّ ما يدفعه الجمهور عن طيب خاطر". ويبدو أنّ هؤلاء الرواة كانوا ينشطون في ليالي رمضان، إذ يتزاحم الجمهور في المقاهي "حيث الرّواة والمنشدون يقصّون ـ بحماسة ملتهبة ـ مغامرات عجيبة، تخلب الألباب بطريقة فريدة"[72].

هذه التقاليد الخاصة بتداول المرويّات السردية سبقت مجيء الفرنسيين بمدّة طويلة، ورسخّت قواعد شبه ثابتة في تلقّي المرويات السردية، ظلّت فاعلة طوال القرن التاسع عشر، ففي نهاية هذا القرن قدّم شاهد عيان لا يقل أهمية عن "شابرول"، وهو "محمد عمر" في كتابه "حاضر المصريين" إحصاءات بالمقاهي آنذاك، فذكر بأنَّ عددها يبلغ قرابة عشرة آلاف مقهى تعمّر بعضها مجالس القص، ويرتادها الفقراء للسهر ولسماع القصص من القصّاص أو سماع الرّباب من الشعراء (الكذّابين) الذين يقصّون عليهم قصص زناته وسيرة بني هلال، وقصة سيف بن ذي اليزن، أو السلطان حسن أو "دون جوان"[73]. وبين هذين الشاهدين

اللّذين تفصل بينهما قرابة مئة عام، قدّم "إدوارد لاين" في كتابه "عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم" صورة شاملة للحياة الاجتماعية والدينية والثقافية في مصر خلال الأعوام1833 ـ 1835. وخصّ رواة السير الشعبية بثلاثة فصول عرض فيها الكيفيّة التي تقدّم فيها المرويات السرديّة آنذاك، فقد كان الرواة يتردّدون على المقاهي، وقد وصف مروياتهم بأنّها "تشرح النفس، وتشحذ العقل" فيما يستقبل المتلقّون طرائق الرّواة "الحيّة والمثيرة" بصورة تكشف عن تفاعلهم الكبير مع تلك المرويّات.

وفصّل "لاين" في أنواع الرّواة الذين تخصّصوا في تلك المرويّات، في العقود الأولى من القرن الثامن عشر، فقد تفرّد برواية "السيرة الهلالية" قرابة خمسين راوية، لا يروون سواها، وهم يجوبون الأحياء ينشدون تلك السيرة التي كانت مدوّنة في عشرة أجزاء، أما رواة "سيرة الظاهر بيبرس" فكانوا قرابة ثلاثين شخصا، وشأنهم شأن رواة "الهلاليّة" كانت تحت أيدهم مدوّنات السيرة، ولكنّهم في الغالب ينشدونها مشافهة، وقد حفظت بسبب التكرار. ووصف "لاين" الصعاب التي واجهها من أجل الحصول على نسخة من "سيرة بيبرس" التي تتألّف من ستة أجزاء جُمعت معا من نسخ مختلفة يعود أقدمها إلى قرن مضى، الأمر الذي يؤكّد أنّها كانت مطبوعة منذ القرن الثامن عشر. وإلى جانب هؤلاء يوجد رواة "سيرة عنترة بن شدّاد"، ويسمون بـ "العناترة"، وذكر "لاين" أنَّ عددهم لا يزيد على ستّة أشخاص آنذاك في القاهرة، ولكنه أورد أنَّ تلك السيرة كانت ترجمت إلى اللغة الإنجليزية قبل ذلك، قام بالترجمة الدقيقة "تيريك هاملتون" وكانت نسختها العربية المتداولة في القاهرة في ذلك الوقت تتكون من خمسة وأربعين جزءاً، وهي أقلّ حجما من سيرة "الأميرة ذات الهمة" التي كانت تروى أيضا، وتتكّون من خمسة وخمسين جزءاً، وإلى جانب هذه السير كانت تروى سيرة "سيف بن ذي يزن" وكتاب "ألف ليلة وليلة" الذي كان يباع بثمن مرتفع[74].

وضعنا "لاين" بوصفه شاهد عيان مدقّقا في قلب المجتمع الأدبي الشعبي الذي كان يتلقّى المرويات السردية، وهو المجتمع نفسه الذي سيحتضن نشأة الرواية فيما بعد، وكشف العدد الكبير من الرواة الذين يزاولون مهنة الرواية، ويتحلّق حولهم آلاف المستمعين هنا وهناك، يتابعون تلك المرويّات الطويلة والمثيرة التي تتقلّب فيها مصائر الأبطال، أولئك الرّواة الذي يستدعون شخصيات وأحداثا من الماضي البعيد عبر طرائق مثيرة من القصّ والتخيّل، مما يشكّل جزءا أساسيا لمتون تلك المرويات، ولكنّ الأمر الذي يُلفت الانتباه في هذا السياق، هو إشارات "لاين" المتكرّرة إلى ضخامة تلك المرويّات من جهة، وإلى ندرتها من جهة ثانية، وقِدم طبعات بعضها من جهة ثالثة. وكلّ هذا يخفي أمرا سكت عنه "لاين" ولم يكن مثار اهتمامه، وهو الأثر الذي يتركه هؤلاء الرّواة ومرويّاتهم في صوغ

الذوق السردي آنذاك، وهو ذوق تشكّل بالتفاعل مع هذه المرويّات، فتأثّر بها وأثّر فيها، وكثير منها قد جرى تحديث لغته أو أنه كُتب بلغة حديثة تجاري روح العصر، وهذا يرسم بدقّة الخلفيّة القويّة للتلقّي الشفوي الذي تأسس بفعل تلك المرويّات، قبل مدة طويلة من الدخول البطيء للمعرّبات الروائيّة التي لم تعرف رواجا حقيقيا إلاّ في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر.

كانت المرويّات السرديّة محطّ إقبال كبير، ويستعان بها أحيانا للترويج عن المطبوعات الرسميّة التي يرافقها الكساد دائما، من ذلك أنّ صحيفة "جرنال الخديوي" التي صدرت باللّغتين التركيّة والعربيّة في عام 1827، وتحوّلت بعد عام واحد إلى "الوقائع المصريّة" كانت متخصّصة بالأخبار الرسميّة للدولة، وبهدف انتشار هذه الصحيفة وأخبارها الجافة بين الناس، كانت، كما يقول "لويس عوض" تنشر بعض حكايات "ألف ليلة وليلة" لإقبال الناس عليها[75].

يكشف هذا المثل أنّ المرويات السرديّة عرفت إقبالا ظلّ يتنامى طوال القرن التاسع عشر، وسوف تغزو هذه المرويات الثقافة بقوّة مثيرة للانتباه، وكما سنشير في فصول أخرى، ستُخصّص لها مجلاّت، وتسارع الصحف إلى العناية بها، وتتكاثر طباعتها، وتُصبح خطرا يحذّر منه نخبة من كتّاب النصف الثاني من القرن التاسع عشر مثل محمد عبده ويعقوب صروف، ومحمد عمر، وغيرهم.

## 10. خطوات مترددة، وتوجّس استعماري.

ومادمنا نرسم الملامح العامّة للحالة الثقافية في تلك الحقبة، كخلفية موجّهة بصورة غير مباشرة لنشأة السرديات العربية الحديثة، بما فيها واقع المرويات السردية، ودرجة الأثر الخاص بالثقافة الغربية، فلا يمكن فصل كل ذلك عن حركة التعليم، التي شهدت تحولا بطيئا، لكنّه مهم، في تحديد قيمة الأدب، لكن ثمار التعليم في قبول الأدب الجديد لم تظهر إلى العيان بصورة واضحة، يمكن وصفها وملامستها إلى قرابة نهاية القرن التاسع عشر، وكانت بلاد الشام سبّاقة إلى ذلك، كما أشرنا، الأمر الذي جعلها تزوّد أماكن كثيرة بالمتعلمين، ثم المثقّفين الشاميين الذين شكّلوا ظاهرة استثنائيّة في الثقافة العربية في مصر في القرن التاسع عشر، لكنّ عملية الانتقال التدريجي من التعليم الديني إلى التعليم المدني كانت شاقّة ومتعثّرة جدا، وإذا كان التعليم الخاص قد ازدهر في بلاد الشام، بتأثير من بعثات التبشير التي فتحت كثيرا من المدارس، هذا إلى جانب التعليم الديني التقليدي الذي كان موجودا من قبل، فإنّ الدولة العثمانية لم تكن تعنى مباشرة بهذا الموضوع.

في مصر كان التعليم مقصورا على النخب العليا فقط من الأتراك والشراكسة والأجانب،

وبمقابل ذلك يبدو أنَّ العامة قد اعتصموا بهويتهم في المضي بالتعليم الديني إذا كان متوافرا، ويمثله في العموم التعليم الأزهري، ولم يحظ المصريون بالتعليم المدني إلاَّ في وقت متأخر جدا من القرن التاسع عشر، بعد أن تفاعلت كثير من التطورات السياسية والاجتماعية والثقافية في مصر، ومنها "ثورة عرابي" في عام 1882 التي كانت إحدى أهم حوافزها كسر احتكار النخب المذكورة لمؤسسة الدولة المصرية، وحرمان الغالبية العظمى من المناصب والمواقع المؤثّرة.

وفي ضوء ذلك تزايدت الفرص التعليمية أمام المصريين، لكنها فرص ظلت رهينة القوى التي تمثلها النخب الثرية والأجانب والسلطات الاستعمارية التي كانت تحرص على ضبط اتجاهات التعليم للحفاظ على مصالحها، ومهما كان الأمر فإنَّ التعليم في بلاد الشام ومصر قد أفضى إلى ظهور فئة جديدة لم تكن معروفة، تنتج وتتلقّى الآثار الأدبية، تدلل على ذلك ازدهار المطبوعات، وبخاصة السردية منها، التي راح سوقها يزدهر على نحو لافت للنظر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بما يشكّل ظاهرة تستحق العناية والدرس، وسنمرّ على جوانب منها في فصول هذا الكتاب حيثما اقتضى الأمر ذلك، على أنَّ كلّ هذا لا يخفي أمرا أساسيا، وهو أنَّ التعليم لم يكن منظّما، وخاضعا لخطّة دقيقة ومحكمة، فلم تتّضح الأهداف منه. وبمجيء الاستعمار إلى مصر، خضعت العملية التعليمية للسلطات الاستعمارية التي كانت بحاجة إلى أنصاف متعلّمين يشغلون الوظائف الدنيا في الدولة، ولم تظهر علامات دالّة على رعاية حقيقية للتعليم المدني الجاد، ودعمه إلى العقود الأولى من القرن العشرين.

ولعل قضية تعليم المرأة في مصر تكشف جانبا من واقع الحال، وتضيء الصعاب التي لم يذللها قرن من الزمن. ونريد بمثال تعليم المرأة في مصر، كشف درجة الإكراهات التي مارسها كل من المجتمع التقليدي والسلطات الاستعمارية تجاه المرأة، ففي الوقت الذي كان المجتمع التقليدي يمارس اختزالات لانهائية ضد الأنوثة، وكأنه قد صُمّم أخلاقيا ضدها، كانت السلطات الاستعمارية ممثلة بالإدارة البريطانية، تتحكم بالأنظمة التعليمية، بما يوافق المصالح العليا للإمبراطورية. ولم تكن تسمح بعملية نشوء وعي اجتماعي متسق، يجعل من التعليم هدفا عميقا وتطلّعا رفيعا، فكانت تحبسه ضمن قوانين صارمة، وعلى هذا نجد أن كبار رجالات الإدارة الاستعمارية يشرفون مباشرة عليه، وهو يشمل على حد سواء تعليم الذكور والإناث، ويسمح فقط بتداول المفاهيم الغربية، والتصميم المعلن بأن يتحول رعايا الإمبراطورية إلى محاكين، يجري تنميط وعيهم المتشظّي ضمن قوالب جاهزة أعدت في الأصل لكي لا يفلت منها وعي بديل ومختلف، كانت فلسفة الإدارة الاستعمارية تقوم على قطع الصلة بين المتعلّم ومرجعياته الاجتماعية والتاريخية، وذلك من خلال إعداد نخب

وسيطة تنهمك في محاكاة المفاهيم وليس إبداعها، وكانت، كما هو الأمر مع الإدارة الفرنسية إبان الحملة، تركّز اهتمامها على الأقليات، وظلّت هذه الإستراتيجية مهيمنة طوال النصف الأول من القرن العشرين.

قدّم "إدوارد سعيد" في صفحات كثيرة من مذكراته، وصفا نقديا مشحونا بالإثارة والسخط، وقد خضع هو خضوعا تاما لتلك الاستراتيجية، وللوسائل والأساليب التي تلجأ إليها إدارة التعليم الاستعماري في مصر، وهي تُعدّ، بنفس طويل، تصوّرات محكمة، لزرع الفكر الاستعماري في الوسط التعليمي، من خلال البرامج الدراسية التي تستحضر فيها فقط تاريخ الإمبراطورية العظمى، وأمجادها، ومآثرها، وأبطالها، وآدابها وفكرها، وتطمس بالمقابل، وبصورة تامة، كل ما يتصل بالبيئة المحلية للمتعلّم وتراثه وتاريخه، فينشأ عارفا بقيم الإمبراطورية، ومحاكيا تطلعاتها الكبرى، لكنّه جاهل بكل ما يتصل به وبلاده[76].

وضمن هذه الآفاق الصارمة للتوجيه التربوي المخطّط له بإحكام، كان الخطاب الاستعماري يصوغ وعي المتعلّمين ضمن قوالب محدّدة بعيدا عن أي نوع من المساءلة والتفكير الحر. وسيكون للمرأة نصيب، وإن كان متأخرا من كل هذا، فقد وقفت الإدارة الاستعمارية موقفا سلبيا من تعليمها، ولم تحلّ هذه القضية إلا في وقت متأخر من النصف الأول من القرن العشرين. كان تعليم المرأة قد تطوّر في مصر ببطء ملحوظ، فلم يُعرف التعليم الحكومي إلاّ في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ولكن نشاطات تعليمية موازية قامت بدور لا ينكر في هذا المجال، منها المدارس التبشيرية التي استقبلت بعض القبطيات والأجنبيات، وبخاصة بعد العقود الوسطى من القرن التاسع عشر، وهو ما كانت بلاد الشام السبّاقة إليه، لكن الحكومة افتتحت في عام 1832 مدرسة (الحَكِيمات) هي مدرسة بسيطة تهدف إلى إعداد مهارات نسائية لإغراض التوليد، فكانت خريجات هذه المدرسة يعملن قابلات، وأشرف على هذه المدرسة منذ نشأتها الفرنسي "أنطوان كلوت بك"، وكانت "سوزان فوالكين" الفرنسية المتأثرة بأفكار "سان سيمون" أول مديرة لها.

كانت إدارة المدرسة والإشراف عليها فرنسيا يجري فيه تداول السلوك الفرنسي حتى في موضوع التوليد، وكما هو متوقّع في مجتمع تقليدي واجهت المدرسة صعابا حقيقية، تمثّلت في عدم إقبال النساء عليها، ومع أنها صُمّمت لتدريب ستين متعلّمة، لكنها ظلّت خمس عشرة سنة مفتوحة الأبواب لكي يكتمل العدد المطلوب، وعدم الإقبال كان مجرّد مشكلة أولى، فقد تعامل الرجال بجفوة قاسية مع خريجات المدرسة، بأنّ امتنعوا من تزوجهنّ، وهذا يكشف نظرة دونية ممزوجة بالشكّ تجاه مهنة التمريض ظلّت فاعلة إلى وقت قريب، إن لم تكن مازالت فاعلة في بعض المجتمعات العربية، مع أنّ الخرّيجات مُنحن رتبة ضابط، ورُحن يمارسن عملهنّ بصورة فاعلة. وفي ضوء هذه الحقيقة المرّة، صدرت الأوامر لترتيب

الزواج بين الخريجات والضباط من الأطباء، ولتسهيل هذا الإجراء كانت الحكومة تسهّل عمل الزوجين في مكان واحد، وتمنحهما بيتا صغيرا مؤثّثا.

وتؤكد "ليلى أحمد" أنَّ هذه المدرسة كانت المشروع الحكومي الوحيد الذي رعته الدولة المصرية في مجال تعليم المرأة في مصر، قبل العقد السابع من القرن التاسع عشر، ثم فُتحت أول مدرسة ابتدائية للبنات في عام 1873، وفي السنة الأخيرة من ذلك القرن كان عدد الطالبات في مصر863 طالبة[77].

وهذه صورة مُعتمة جدا عن أحوال التعليم النسوي في بلد يعدّ بالملايين، فلم تكن المرأة قد دخلت في وعي المعنيّين بالتعليم، بوصفها عنصرا يحتاج إلى ذلك، ولهذا يندر أن نجد ناشطات في مجال الثقافة والعمل النسائي من المصريات في القرن التاسع عشر، إلاّ قلة تعدّ على أصابع اليد الواحدة، ومعظم المشتغلات كنّ من الشاميّات اللواتي تلقّين تعليما مبكّرا في بلاد الشام ونزحن إلى مصر، أو إنّهن من الشاميّات اللّواتي كان استقرارهنّ في مصر قد سبق هذه الفترة. وشكّلن طليعة ذات شأن في أدب المرأة العربية والثقافة النسوية. وزاد من صعوبة كل ذلك، بما فيه تعليم الذكور والإناث سياسات التعليم الاستعمارية التي حرصت بريطانيا عليها في مصر.

ظلّ التردّد وعدم الاهتمام بتعليم المرأة العلامة المميزة لمسار التعليم في مصر، ويمكن التمثيل على ذلك بمثال يكشف ذلك بشخص "نبوية موسى" (1886 ـ 1951) فسيرتها تفضح تضافر المجتمع التقليدي والسلطات الاستعمارية البريطانية في وضع العراقيل أمام تعليم المرأة، إذ رفضت العائلة تعليمها، فاحتالت لتخطّي هذه العقبة المباشرة، لكنها ووجهت بسخرية شديدة من المجتمع لثنيها عمّا تطمح إليه، ولما تقدّمت بدراستها، وحاولت إجراء امتحان البكالوريا تعاملت معها السلطات الاستعمارية بطريقة فجّة تخالف المبادئ التي كانت تعلنها، فقد شهّر بها، وسخر منها المستشارُ البريطاني للتعليم "دنلوب" بنفسه علنا، وطلب منها عدم الدخول لإجراء الامتحان، إذ لم تكن هناك في الأصل مدرسة ثانوية للبنات، فاضطرّت "نبوية موسى" لأداء امتحانها في غرفة خاصة ملحقة بمدرسة للذكور، ووسط معارضة الجميع واستغرابهم نالت درجة البكالوريا في عام1907، ومع أن الصحف احتفت بذلك الحدث، ربما لغرابته بالنسبة لها، فإنَّ التجربة كانت قاسية على النساء، فيما يبدو، إذ لم تنل البكالوريا أية طالبة مصرية بعد ذلك إلاّ في عام1927[78]. وقد حالت السلطات الاستعمارية دون التحاق "نبوية موسى" بالجامعة التي ظلّت حكرا على الرجال لعقدين بعد ذلك، مرت عشرون سنة قبل أن يتم هضم المجازفة التي قامت بها نبوية موسى.

ليس وصف الصعاب التي واجهت تعليم المرأة موضوعا مقصودا لذاته في هذا السياق، إنما يراد منه القول بأنَّ التعليم، للذكور والإناث لم يكن يحظى برعاية رسمية من الدولة،

ولما وقعت مصر تحت السيطرة الاستعمارية المباشرة في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، كانت السلطات البريطانية تتحكّم في اتجاهات التعليم ومساراته، ولم تكن مصر أفضل من غيرها في ذلك، فقد كانت المناطق الأخرى ترزح تحت الاحتلال العثماني. وعلى العموم كانت الجهود الفردية هي التي لعبت دورا مباشرا في قضية طبع الأدب العربي والتعريف به، وهي أيضا التي أسهمت بدرجة أساسية في معرفة الثقافات الأخرى والتعريف بها، ومع أنَّ تلك المؤثرات ظلّت عامة، ولم تخضع لتنظيم مُحكم، باستثناء الجهود التي أثمرتها أنماط التعليم الاستعماري البريطاني المتأخر في مصر، فإنَّ الحراك الاجتماعي والثقافي قد بدأ يعلن عن نفسه خلال هذه الفترة، وكثير من أسباب ذلك الحراك متّصل بحالة المجتمع والثقافة العربيين.

### 11. خاتمة.

حرصنا على عرض جانب من الوقائع العامة المتّصلة بموضوع التأثير الذي مارسته الثقافة الغربية في الثقافة العربية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وتحليل بعض مظاهره، وهدفنا من كل ذلك إلى كشف درجة التأثير، واتضح بأنه محدود، وأقل بكثير مما يشاع عنه، واخترنا لذلك ما يراه الكثيرون أهم تلك المظاهر، وهي الحملة الفرنسية، وأضفنا إلى ذلك جملة من الوقائع الخاصة بأسبقية بلاد الشام في مجال العلاقة بالثقافة الغربية، وازدهار الاهتمام بالمرويات السردية، وانتهينا إلى قضية التعليم، وعلاقته بالتحيّزات التي حرص عليها الخطاب الاستعماري، وغايتنا من ذلك وضع أهم تضاريس الخارطة الثقافية العامة تحت النظر ليكون استحضارها سهلا، بوصفها خلفية تضيء المسار الذي يتخذه البحث في الفصول اللاحقة، ونحن نمضي في الاقتراب إلى موضوعنا الأساس: السردية العربية الحديثة.

## هوامش الفصل الأول

1. هنري لورنس، الحملة الفرنسية في مصر: بونابرت والإسلام، ترجمة بشير السباعي، القاهرة، ص7
2. م. ن. ص 694
3. جان لاكوتير، شامبوليون: حياة من نور، ترجمة نبيل سعد، القاهرة، ص32
4. روبير سوليه، مصر: ولع فرنسي، ترجمة لطيف فرج، القاهرة، ص15
5. م. ن. ص25
6. م. ن. 27
7. م. ن. ص27
8. م. ن. 32. والحملة الفرنسية في مصر. ص32

9. م. ن. ص28
10. م. ن. ص32
11. والحملة الفرنسية في مصر ص85
12. عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية، بيروت، ص244
13. الحملة الفرنسية في مصر، هامش ص64 ـ 65
14. المركزية الغربية، للتفصيل ينظر ص13 ـ 49و ص229 ـ 275
15. م. ن. ص 266 ـ 270
16. أندريه ريمون، المصريون والفرنسيون في القاهرة، ترجمة بشير السباعي، القاهرة، ص93و94و95و96
17. م. ن. ص97
18. م. ن. ص99
19. م. ن. ص101
20. م. ن. ص127
21. عبد الرحمن الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، بيروت، ج2 ص317و318
22. المصريون والفرنسيون في القاهرة، ص137 ـ 138
23. م. ن. ص332
24. محمد بدوي ( محرر) تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث، جده، ص50
25. جوان كول، الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ترجمة عنان علي الشهاوي، القاهرة، ص41
26. جوزيف مواريه، مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية على مصر، ترجمة كاميليا صبحي، القاهرة، ص 20
27. م. ن 26
28. م. ن 25
29. م. ن 28
30. م. ن 25
31. م. ن 45
32. م. ن67
33. م. ن 83 ـ 84
34. م. ن 126
35. م. ن 130 ـ 131
36. مصر: ولع فرنسي، ص 47
37. مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية، ص 166
38. م. ن 183
39. م. ن 173
40. م. ن 190
41. م. ن 194
42. م. ن 178

43. جان لاكوتير، شامبوليون: حياة من نور، ترجمة نبيل سعد، القاهرة، ص637
44. م. ن. ص547
45. م. ن. ص556
46. م. ن. ص559
47. م. ن. ص596
48. م. ن. ص649
49. م. ن. ص583
50. م. ن. ص602
51. م. ن. ص633
52. م. ن. ص641
53. المصريون والفرنسيون في القاهرة، ص283
54. م. ن. ص284و311
55. علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر (المصريون المحدثون) ترجمة زهير الشايب، القاهرة، ج1 ص 28
56. الحملة الفرنسية، ص 438
57. شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، ص212 ـ 213
58. جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، القاهرة، ج4 ص 129
59. عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج2 ص404
60. وصف مصر، ص 163
61. طه حسين، المؤلفات الكاملة، بيروت، ج8 ص 166
62. أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، بيروت، ص 28 و482.
63. الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ص60، و114
64. تاريخ الأدب العربي ص 483
65. الطهطاوي، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت
66. شاكر النابلسي، عصر التكايا والرعايا، بيروت، ص 71
67. وليم الخازن، تباشير النهضة الأدبية، بيروت، ص39 و42
68. المصريون والفرنسيون في القاهرة، ص280
69. عصر التكايا والرعايا، ص 375
70. لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية 1800 ـ 1925، بيروت، ص 127
71. هانز فير، العربية المكتوبة المعاصرة، انظر: دراسات في تاريخ اللغة العربية، ترجمة حمزة بن قبلان المزيني، الرياض، ص 78
72. وصف مصر، ص 25و154و196
73. محمد عمر، حاضر المصريين أو سرّ تأخرهم، تحقيق مجيد طوبيا، القاهرة، ص243 ـ 244
74. إدوارد وليم لاين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم: مصر بين 1833 ـ 1835، ترجمة سهير دسّوم، القاهرة، ص 402و410و 423 و424

75. لويس عوض، تاريخ الفكر المصري الحديث، القاهرة، ج1ص400

76. إدوارد سعيد، خارج المكان، ترجمة فواز طرابلسي، بيروت.

77. ليلى احمد، المرأة والجنوسة في الإسلام، ترجمة منى إبراهيم، وهالة كمال، القاهرة، ص144و145

78. مارجو بدران، رائدات الحركة النسوية المصرية، ترجمة علي بدران، القاهرة، ص68 ـ 77

الفصل الثاني

# الرواية وتفاعلات التجنيس والتمثيل

## 1. مدخل

لا يمكن لبحث يتوخّى تحليل السياق الثقافي الذي نشأت في أطره السردية العربية الحديثة، ويعنى بالكيفية التي تشكّل فيها هذا النوع الروائي في الأدب العربي الحديث، أن يهمل جملة الأفكار النظرية والنقدية التي تبلورت حول السرديات عموما، والرواية بوصفها نوعا أدبيّا خصوصا؛ ذلك أن الرواية استثارت عددا يصعب حصره من الآراء والتصوّرات حول نشأتها، وتاريخها، وأصولها، وخصائصها، وأبنيتها، وتراكم حولها تراث نقدي ـ نظري عظيم الأهمية ليس من الحكمة ألاّ يُستحضر جانب منه في بحث يتّصل من جهة به، وينفصل عنه لكونه يعالج قضية جزئية، هي الرواية العربية، ولهذا السبب وجدنا أن نعنى في هذا الفصل بالموضوع النظري الذي يتّصل به مباشرة، قصدتُ بذلك إشكالية التجنيس الخاصة بالنوع الروائي، ثم بيان الوظيفة التمثيلية للرواية، وهما الركيزتان الأساسيتان في المباحث النظرية والوظيفية للسرديات، وبعد ذلك الوقوف على أهم الآراء التي تعرّضت لأصول الرواية ومنابتها، ومعرفة فيما إذا كان التفسير الغربي لنشأة الرواية يمكن أن يعمم ويكون صالحا لتفسير نشأة الرواية في كل مكان، وكل ذلك بغية تهيئة المناخ النظري والتاريخي والنوعي الذي نريد أن ننزّل الرواية العربية في أطره.

وفي الوقت الذي نؤكّد فيه تشارك الأنواع السردية في الخصائص العامة، نؤكد أيضا على تمايز الخصائص المكوِّنة لكلّ نوع سردي بحسب المحضن الثقافي الذي ترتبط به، وتنشأ فيه، وبعبارة أخرى لا يمكن نظريا، وطبقا لشروط النوع الروائي، عزل الرواية العربية عن التراث النوعي العالمي الذي يلتقي في السمات الكبرى المميزة له، ولا يمكن في الوقت نفسه استخلاص تلك السمات وتجريدها، وتطبيقها على الرواية العربية كما هي، فالسمات العامة لا تتعارض مع الخاصة، لكن الأخيرة تضفي طابعها على الرواية ضمن بيئة ثقافية معينة وظرف تاريخي معروف، وبهذا نريد الانتهاء إلى أن الرواية العربية تتصل بالنوع الروائي وتنفصل عنه في الوقت نفسه في امتلاكها خصائص ذاتية لا يشترط توافرها، بالدرجة نفسها،

في الظواهر الروائية المناظرة، سواء كانت أوربية أو آسيوية أو إفريقية أو أمريكية لاتينية. . . الخ، فالتمايز بين هذه الظواهر الروائية تمايز طبيعي فرضته السياقات الثقافية المتباينة التي أضفت خصائصها على الظواهر الروائية، والرواية العربية لن تشذّ عن هذه القاعدة، لكن الظواهر الروائية بأجمعها أفرزت مع الزمن خصائص نوعية عامة عدّت قواعد عليا مميزة للنوع نفسه، وقد وجدنا من المناسب أن يكون كل ذلك حاضرا بوصفه خلفية نظرية للموضوع الذي نتهيّأ لمناقشته وتحليله.

## 2. الرواية وقضية الأنواع الأدبية.

ظهرت الرواية بوصفها أكثر نُظم التمثيل اللغويّة قدرة في العالم الحديث من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيّات الواقعيّة والثقافية وإدراجها في السياقات النصيّة، ومن حيث إمكاناتها في خلق عوالم متخيّلة توهم المتلقّي بأنّها نظيرة العوالم الحقيقية، ولكنها تقوم دائما بتمزيقها وإعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنية، دون أن تتخلّى، في الوقت نفسه، عن وظيفتها التمثيليّة، وبهذه الميزة تكون الرّواية قد تخطّت أزمة الأنواع الأدبية القديمة، التي كانت تسعى إلى تثبيت أركان العوالم التي تحيل عليها، وتكون أمينة في التعبير عن قيمها الثقافية، بما يجعلها تندرج في علاقة محاكاة لها، وقد يفسّر هذا جانبا من الحيوية والتجدّد اللّذين تتصف بهما الرّواية التي لم تقرن نفسها بحقيقة مطلقة، ولم توفّر بصورة كاملة عالما ثابتا، إذ إنَّ تمثيلها المتنوّع الذي لا يخضع لمعايير ثابتة جعلها نوعا سردّيا حيّا يتبادل استشفافات لانهائية مع المغذيّات المحيطة به، سواء أكانت مرجعيات حقيقية كالوقائع والأحداث، أم ثقافيّة كالأنظمة الفكريّة والعقائديّة والأخلاقيّة والاجتماعيّة، وعلى هذا فالرواية أقامت رهاناتها على العلاقات التفاعليّة والتواصليّة بين العوالم الخارجيّة والعوالم النصيّة، وذلك على سبيل التمثيل السردي، الأمر الذي جعلها نوعا متجدِّدا له القدرة على إعادة النظر في كلّ ما يتصل بالوسائل التي يستعين بها.

معالجة الرواية بوصفها ثمرة لتداخل المرجعيات الثقافيّة والأنواع السرديّة، لن يخفض من قيمتها الإبداعيّة، ولن يحول دون النظر إليها على أنّها نصّ أدبي في المقام الأول. ولا يقصد من إبراز وظيفتها التمثيليّة الانتهاء إلى أنها وثيقة تسجيلية، تعكس الواقع وتصوِّره بتفاصيله، إنما يراد بالتمثيل هنا الكيفية التي تقوم بها النّصوص في إعادة إنتاج المرجعيّات على وفق أنساق متّصلة بشروط النّوع الأدبي، ومقتضيات الخصائص النصيّة، وليس امتثالا لحقيقة المرجِع، فالمرجِع مجموعة أنساق ثقافيّة محمّلة بالمعاني الاجتماعيّة والنفسيّة والفكريّة في عصر ما.

يتمّ التراسل بين المرجعيّات والنّصوص السرديّة على وفق ضروب كثيرة ومعقّدة من

التواصل والتفاعل؛ وليس المرجعيّات وحدها هي التي تصوغ الخصائص النوعيّة للنّصوص، فتقاليد النصوص تؤثّر أيضا في المرجعيّات، وتسهم في إشاعة أنواع أدبية معيّنة وقبولها، ويظل هذا التفاعل مطّردا، وسط منظومة اتصالية شاملة تسهّل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على تمايز الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيّات والنصوص. وغالبا ما يدفعان كلاهما ـ المرجعيّات والنّصوص على حد سواء ـ بتقاليد خاصة، هي في حقيقتها أبنية تترتّب في أطرها العلاقات والأفكار السائدة، وخصائص النّصوص وأساليبها وموضوعاتها، سرعان ما تتصلّب وترتفع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعيّة والأدبيّة، فتضيق هذه بتلك، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات بينهما على وفق أنساق جديدة، وتتدخّل عملية التلقّي بكل مستوياتها لتثبيت الأنواع الجديدة وتقبّلها، ذلك أنّها الوسيط المنشّط لكل من المرجعيات والأنواع.

ينبغي علينا التأكيد بأنّ العلاقة بين النّصوص والأنواع والمرجعيّات قضية أساسية في كل بحث يروم تقديم تفسير لظهور الرواية، وهي من ناحية أخرى متّصلة على أشدّ ما يكون الاتصال بنظرية الأنواع الأدبية التي استأثرت باهتمام بالغ من لدن خيرة الباحثين المختصين في هذا الموضوع. ومادمنا نبحث في السياق النظري لتشكّل النوع الروائي فيحسن بنا الوقوف على الخلفيات الثقافية التي بلورت فكرة الأجناس الأدبية، عسى ذلك يكون مفيدا في إضاءة التكوّن الصعب للنوع الروائي، كما فسرته الثقافة الغربية، وكما سيكون مفيدا في إعادة تفسير نشأة الرواية العربية، سواء في حال المقارنة بين نشأتي الروايتين الغربية والعربية، أو في اختلاف الظروف الثقافيّة المسبّبة للنشأة بينهما. وعلى الرغم من أنّ الروايتين تشتركان في الانتماء إلى نوع أدبي واحد، لكن هذا الانتماء المشترك لا يفترض تناظرا في السياقات الأدبية والتاريخية والاجتماعية التي احتضنت كلا منهما، ولا يفترض أيضا تماثلا كاملا بين الطريقة التي نُسجتْ بها العناصر السردية والأسلوبية فيهما، فالاتصال العام بدائرة النوع لا يلغي الانفصال الخاص في السمات الفنية، فالنوع من التطوّر والثراء بحيث أنّه لا يلزم التطابق بين النصوص المنتمية إليه.

مرّت نظرية الأنواع الأدبيّة، كما تبلورت في الثقافة الغربية، بمرحلتين أساسيتين: مرحلة قديمة بلغت ذروتها بالكلاسيكيّة الجديدة التي دعت إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، وبحثها بوصفها قارّات منفصلة، حيث ينكفئ كل نوع ضمن أسوار مغلقة لا يتراسل فنيا مع غيره، ومرحلة وصفيّة ظهرت حديثاً، لا تعنى بحكم القيمة، ولا تحدّد عدد الأنواع الأدبيّة تحديداً فاصلاً، ولا تقول بقواعد نهائية وصارمة، وتفترض إمكانية المزج بين الأنواع لتوليد نوع جديد، وتهدف إلى البحث عن القاسم المشترك العام للنوع بغية الوقوف على خصائصه الأدبيّة. وهذا الأمر هو الذي دعا "أوستن وارين" إلى تعريف النوع بأنه: جملة من

الصنعات الأسلوبيّة تكون في متناول اليد، قريبة المأخذ للكاتب وسهلة الفهم لدى القارئ، والكاتب الجيد يمثل جزئياً للنوع كما هو موجود، ثم يمدّده تمديداً جزئياً[1].

لم تكن هذه الفكرة لتظهر في منأى عن الحركة الثقافية العارمة التي بدأت، في مطلع القرن العشرين، تعيد النظر في كثير من المسلّمات التي كان الفكر القديم، بما فيه الفكر النقدي، ينظر إليها بوصفها حقائق ثابتة، ومنها المذاهب الفلسفيّة والتيارات الأدبيّة، ومناهج النقد، وشمل ذلك، بطبيعة الحال، نظرية الأنواع الأدبيّة؛ فحركة المراجعة الجريئة هذه تبلورت في كلٍّ من النقد وتاريخ الأدب، وأسهمت في انهيار التصوّرات التقليديّة، وبداية تشكّل تصوّرات مختلفة، إذ أرجع "رينيه ويليك" انحسار أهمية نظرية الأنواع الأدبيّة في القرن العشرين إلى الأثر الكاسح الذي تركه كتاب "الجماليات" لـ "كروتشه" الذي ظهر في عام1902، ذلك الكتاب الذي لاقى قبولا وترحيبا كبيرين في الأوساط النقدية، وبخاصة في مجال الآداب والفنون، فلم يعد التمييز بين الأنواع الأدبيّة ذا أهمّية؛ لأنَّ الحدود بينها صارت تُعبر باستمرار دون أي تهيّب، فالأنواع تُخلط وتُمزج فيما بينها، والقديم منها يُترك أو يُحوّر، وتُخلق أنواع جديدة إلى حدٍّ صار معها المفهوم نفسه موضع شكٍّ[2].

هذه الملاحظة الثاقبة ظهرت بوصفها ثمرة لتداخل الأنواع، وسرعان ما التقطها المعنيّون بنظرية الأدب، وخصوصا أولئك الذين يصدرون عن تصوّرات لسانية وبنيوية، فطوَّروها واستثمروها في إعادة النظر مجدّدا في قضية الأنواع الأدبيّة؛ إذ فسّر "تودوروف" انهيار الحدود الفاصلة استناداً إلى مبدأ التوسّع وليس الحصر، فنظرية الأنواع اندمجت في نظرية أوسع هي نظرية الخطاب وعلم النصّ، بعد أن مهّدت "الشعرية" السبيل لذلك[3].

وكانت هذه بداية مهمّة عمّقت فكرة التحرّر من التصوّر الأرسطي الموروث عن الأنواع الأدبية، وبخاصة بعد أن ضيّقتْ التفسيراتُ المدرسيةُ التي ظهرت في أوربا خلال القرون الوسطى وعصر النهضة ذلك التصوّرَ، وقَصَرتْهُ على حدود ضيّقة، في ضوء الآداب القديمة، وفي مقدمتها الإغريقيّة، وانتعش ذلك التفسير مع الكلاسيكيّة الجديدة التي تريد امتثال النصوص لقواعد النوع الأدبي ومعاييره، لكي تكتسب قيمتها الأدبيّة، دون النظر إلى وظائفها وخصائصها الجّديدة، وانتهي الأمر عند "جنيت" إلى مفهوم "جامع النَّص" في دعوة لدمج كلِّ المحاولات السابقة من أجل صوغ مفهوم جديد وشامل، يتجاوز النَّوع بذاته للبحث في الجّامع المشترك للنصوص[4].

يلاحظ أنَّ التصوّر الذي أقامه "أرسطو" للأنواع، استناداً إلى مفهوم المحاكاة الذي فصّله في كتابه "فن الشعر" وظلَّ مولِّداً، طوال أكثر من ألفي سنة، لأفكار وتحليلات واقتراحات لا تحصى في هذا الموضوع، قد بدأ يتعرّض لهزّات جامحة لا تُخفى؛ فظهرت الحاجة الماسّة لضمّ أنواع أدبية، لم تكن معروفة في عصر أرسطو والعصور اللاّحقة، إلى العالم الأدبي،

وتغيّرت النظرة القديمة القائلة بضرورة حصر الخصائص وتبيان القواعد، وتنظيم الأبنية، وضبط الأساليب، بهدف الوصول إلى معايير مستخلصة من النصوص المتقاربة، لتصبح مبادئ عامة مميزة للأنواع، إلى فكرة توسيعيّة تريد أن تجعل من فكرة نظرية الأدب إطارا جامعا للممارسات الأدبيّة بشتّى أنواعها.

ولكن هذا الموضوع لم يتم بمعزل عن فكرة المراجعة الهادفة إلى ضبط العلاقات بين النصوص وأنواعها. ومن المعلوم أنّ تلك المراجعة الشاملة التي عمّت الفكر النقدي هدفت إلى إعادة النظر بالموروث الأرسطي الذي تصلّب في القرون الوسطى، وانتهى به الأمر إلى تثبيت معايير بلاغية صارمة تتحكّم في جماليّات الأدب وسماته، فلم تعد تلك الجماليّات نتاجا لقدرات إبداعية خاصة بالنصوص والمؤلفين، إنما هي جماليّات ناتجة عن الدرجة التي تتوافق فيها النّصوص مع المعايير الكلاسيكيّة التي شاعت آنذاك، وسيطرت على الأذواق الأدبيّة، وصاغت تصوّراتها، قبل أن تظهر الشكوك الأولى على يد الرومنسيين الذين دشّنوا لحركة المراجعة الحقيقية التي بدأها الشكلانيون الروس، فالبنيويون، ثم أقطاب المناهج السيميائية المتأخّرة.

لعلَّ إحدى القضايا الدائمة الحضور في مجال نظرية الأدب، هي العلاقة بين النّصوص الأدبية والنّوع الذي تنتمي إليه، فثمة جدل طويل ومتشعّب حول ماهيّة تلك العلاقة، ظل قائماً منذ أرسطو إلى الآن، وبعيداً عن الحديث حول الخصائص الفنية المميزة للجنس والأنواع المتصلة به، أو السمات الأسلوبية والبنائية للنصوص التي تندرج في إطار جنس ما، وهو حديث يشكّل متن البحث في هذا الموضوع منذ نشأته، فإنه من اللازم إثارة أمر آخر، متصل هذه المرّة بالتفاعلات الممكنة بين النصوص وأنواعها، وهنا تثار أسئلة عدّة، فهل تصوغ النّصوصُ نماذجَها الأجناسية أم أنّ تلك النماذج هي التي تفرض خصائص محدّدة على النّصوص الأدبية؟ وهل تعدّ النّصوص مغذّيات للنوع المباشر، ثم للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النوع أم أنّه هو الذي يغذّيها بخصائصها؟ وما نوع التحوّلات الفنيّة والتاريخيّة المحتملة من ناحية النشأة والازدهار والأفول؟ وهل يمكن أن تبقى الأجناس والأنواع في حال غياب نصوص تنتظم في أفقها؟ وهل يمكن أن تزدهر نصوص في منأى عن أجناسها وأنواعها؟ وأخيراً هل تتبادل الأجناسُ والأنواعُ والنصوصُ، تأثراً وتأثيراً، خصائصَها ووظائفَها فتحيا معاً بوجودها، وتموت معاً بانعدامها؟ أسئلة كثيرة تهدف إلى كشف طبيعة العلاقة بين الجنس والنّوع من جهة والنّص الأدبي من جهة أخرى، ودرجة التفاعل بينهما، وذلك بهدف فحص العلاقات بين الاثنين بالدرجة الأولى، ثم الانتقال بعد ذلك إلى التحوّلات الداخليّة في بنية الأجناس والأنواع والنصوص، سواء أكان ذلك بتأثير من القواعد الداخلية لها، أم بتأثير السياقات الثقافية الخارجية المؤثرة فيها.

### 3. ثنائيّات: اللغة والكلام والنوع والنص.

كثيراً ما تبنّى النقّاد المحدثون في مجال نظرية الأدب، العلاقة التي اكتشفها "دي سوسير" بين الكلام واللغة، وعدّوها معياراً صالحاً لكشف طبيعة التناظر القائم بين النصّ والنوع الأدبي، وبما أنَّ مؤدّى تلك العلاقة هو النظر إلى الكلام بوصفه تعبيراً فرديّاً يترتّب ضمن قواعد معياريّة هي اللغة، وأنَّ تلك القواعد أنظمة تجريديّة اشتقّت عبر تراكم الأفعال الكلامية؛ فإنّه، وبالتناظر نفسه، يمكن اعتبار النصّ الأدبي تعبيراً فردياً يهتدي بقواعد النوع الذي ينتمي إليه، فقواعد ذلك النوع كانت تبلورت عبر الزمن من جملة الخصائص الفنيّة لنصوص تجمعها روابط مشتركة في أساليبها وأبنيتها وموضوعاتها، وعلى هذا فالعلاقة مُحكَمة بين الاثنين، وإلى مثل هذه العلاقة يشير "ألستر فاولر" حينما ذهب إلى أنَّ النصَّ الأدبيَّ سجلٌّ لفعل كلامي متخصّص، يقوم مؤلّف ما بخلقه وتحويله بالقدر نفسه الذي يعبّر به المتحدّثون عن أنفسهم من خلال منظومة قواعد نحويّة مشتركة متصلة بمنظومة تقاليد أخرى متخصِّصة؛ ذلك أنَّ فعل المؤلّف الكلامي الفردي هو كلام parole وهو اتصال مشروط متفرّد، وعلى الرغم من أنّه يعتمد تقاليد مشتركة سابقة، فإنه قد يُعدّل تلك التقاليد الأدبية لينشئ تقاليد جديدة، وهذه بدورها تصبح لغة langue لكلام لاحق[5].

وطبقاً لهذا التصوّر تتكوّن الأنواع الأدبية بناء على ترابط مجموعة من العناصر التي لا تظهر كلها بالضرورة معا في عمل أدبيّ واحد، ولكنّ الأشكال الخارجية ستكون بالتأكيد من بين المؤشرات مثل: البناء، والشكل، والتناسب البلاغي؛ فالملحمة تُعرف، من بين أنواع أخرى، بأسلوبها الرفيع، وصيغها، ومشاهدها، وتشبيهاتها، وتُعرف قصص الشطّار بصيغها البلاغية المفخّمة والكثيرة، مثل: التكرار النسبي للمشاهد السردية، وتغيرات المكان، وهيمنة السرد الذي يهدف إلى الإخبار، والإهمال النسبي للحبكة، والشخصية، والوصف. إلى ذلك فإنَّ الموضوعات الرئيسة تظهر بدرجة مهمة بوصفها مؤشّرات تكشف العلاقة بين الأنواع الأدبية والنماذج الأصلية، وهكذا تتمايز الأنواع بما تحتويه النّصوص من سمات خاصّة، وهي تتغير من ناحية القيمة، أو تنتهي إذا ما توقّفت النصوص عن تزويدها بخصائصها، وعلى العكس، يصبح النوع مهجوراً، إذا فقدت الأشكال الأساسية له مغزاها.

أشار "فاولر" إلى أنَّ تاريخ الجنس الأدبي يمرّ بمراحل ثلاث: في الأولى: يتجمع مركّب من العناصر يتبلور منها نوع له شكل محدد، وفي الثانية: يستقيم ذلك الشكل بقواعده، فيحاكيه المؤلفون بوعي مع المحافظة على السمات العامة له، وفي المرحلة الثالثة والأخيرة: قد يلجأ المؤلفون إلى استخدام شكل ثانوي في ذلك النوع بطريقة جديدة، فينحسر الشكل الأساس له، ويتوقّف، وينبثق نوع جديد. وهذه المراحل قد تتداخل فيما بينها، وربما تظهر في نصٍّ واحد، وأفضل وصف لتعاقب تلك المراحل هو القول بأنّها أشبه بسلسلة من

العلاقات بين الجنس الأدبي والنموذج والصياغة المجردة، ففي المرحلة الأولى لا يوجد بعد نموذج مكافئ أو وصف نقدي للجنس، والأمر إنما هو مسالة انصياع غير واع للنوع الخارجي أو للمحاكاة بالمعنى الشائع، ومع المرحلة الثانية يُعطى الجنس اسماً، وتفهم متطلباته وشروطه، وفي المرحلة الأخيرة يميز النقد تنوعات الجنس وتفرعاته إلى أنواع[6].

هذا التفاعل المتطوّر بين قاعدة معيارية وتجلّيات نصيّة تتغذّى منها، لا يكشف لنا فقط فكرة تشكّل النوع وتفكّكه، إنما يكشف الترابط الحرّ، وغير المقدّس، والمتجدّد، بين إطار عام للتعبير يتوفّر على قواعد عامة ونصوص تجاورها، فتندرج فيها، وتمتثل لها فتكون جزءا منها، وتتقاطع معها فتتمرّد عليها لتبذر نوعا مختلفا. واضح أنَّ كلَّ هذا الجهد كان ينظر إلى موضوع نظرية الأدب، بما في ذلك العلاقة بين الأنواع والأجناس، والأنواع والنصوص من زاوية توافر المعايير الأسلوبيّة البنائيّة، وسرعان ما قوبلت هذه النظرة الأحادية بنقد معمّق سعى لتجاوز القصور الواضح فيها، وطرح بديلا يستند إلى تصوّر مختلف. واتجه الاهتمام بدرجة ملحوظة إلى الأنواع السردية.

## 4. الأنواع الأدبية ونظرية الصيغ.

سعى "روبرت شولز" إلى تخطّي نظرية الأنواع الأدبية بمعناها التقليدي، وما أورثته من خلافات بين الباحثين، وبخاصة من جهة التعليقات والحواشي التي تراكمت حول التصوّر الأرسطي، وما تفرّع عنه من آراء كثيرة، وذلك بأن استبدل بنظرية الأنواع الأدبية نظرية اصطلح عليها "نظرية الصيغ" وهي تقوم على درجة "التمثيل" الذي يقدّمه الأدب السردي للعالم الذي يشكّل مرجعا له، وفيها يقرّر الفكرة الآتية: إنَّ كلَّ الآثار التخيليّة قابلة للاختزال إلى ثلاث نبرات جوهرية، هذه الصيغ التخيليّة القاعديّة تتأسس بدورها على ثلاث علاقات يمكن أن توجد بين عالم التخيّل ـ مهما كان ـ وعالم التجربة. إنَّ العالم التخيّلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة، أو أسوأ منه، أو مساوياً له، وهذه العوالم التخيليّة تتضمن مواقف عُرفت بالرومنسية والهجائيّة والواقعيّة.

إنَّ التخيّل يمكن أن يقدّم عالم الهجاء المنحطّ، أو عالم الأنشودة العاطفيّة البطولي، أو عالم الحكاية المحاكي، لكنّ العالم الحقيقيّ محايد أخلاقياً، أما العوالم التخيّليّة فإنها مُحمّلة بالقيم، وهي تقدّم لنا وجهة نظر عن وضعنا ذاته بطريقة تجعلنا ـ ونحن نحاول تبيّن موضعها ـ نلتزم بالبحث في وضعنا الخاص. إنَّ الأنشودة العاطفية تعرض أنماطاً من الناس المثاليّين في عالم مثاليّ، فيما تعرض الأهجية أنماطاً من الناس الأدنياء الأردياء الغارقين في الفوضى، أما المأساة، فإنها تقدّم أبطالاً في عالم يعطي لبطولتهم معنى[7].

واضح أنَّ "شولز" مازال من ناحية مبدئية، يتحرّك في الأفق الأرسطي الذي لم تفلح

الشعرية الحديثة في التخلص من بصماته المؤثّرة بصورة نهائية، فهو يسعى ضمناً إلى التوفيق بين "المحاكاة" الأرسطية و"التمثيل" بوصفهما معيارين مرنين لقياس نوع التجلّي الممكن بين الواقع والتعبير، ولأن التخيّل السردي يندرج في مجال التعبير، فإنّه، بوساطة التمثيل، يتأرجح بين رتب ثلاث، أشار إليها "شولز" بدقّة، وكل رتبة تنتج صيغة لها تقاليدها الأدبية الخاصة بها، ونصوص التخيّل السردي تتردّد بين هذه الصيغ الثلاث عبر تاريخها، وبالنظر إلى أنَّ الصيغة الواقعية في التخيّل تقع بين صيغتين، تقدّم الأولى العالَم بأفضل مما هو عليه، وهي الأنشودةُ العاطفيّة الرومنسية، وتقدّم الثانيةُ العالَم بأسوأ مما هو عليه وهي الأهجية، فإنَّ المأساةَ تقع بين القطبين، فيكون التمثيل فيها أقرب إلى حقيقة العالم الخارجي، مع مراعاة التنوّع الممكن من خلال الاقتراب إلى الصيغة الرومنسية أو الصيغة الهجائيّة، وفي هذا المجال يتحقّق البعد الواقعي للتمثيل الذي اكتسب شرعيته في الرواية الغربية خلال القرن التاسع عشر خاصة. على أنَّ هذا الحدّ الوسط للتمثيل، ينطوي على تنوّع خاص به يُضفي على كلٍّ شكل درجةً من الخصوصية المميزة للصيغة السردية المعتمدة.

أدّت نظرية الصيغ، كما طرحها "شولز" إلى بروز مواقف مختلفة بشأنها، ومن ذلك قام "ستمبل" على سبيل المثال، في آن واحد بنقدها وتعديلها، هادفا إلى تطويرها، بعد أن وجدها لا تولي التلقّي أهمية كبيرة، ورأى أنَّها تستدعي النقاش في مواطن عدّة، وبخاصة أنَّ بناء مختلف صيغ التمثيل هذه يفترض أن يكون له تأثير في عملية التلقّي من قبل القارئ من حيث كونها تقدّم له وجهة نظر عن وضعيته الخاصة كمتلقٍّ، وتجعله يتساءل عن حياته ذاتها. وقد احتجّ على الغموض الكامن في نظرية الصيغ؛ لأنّه لا يرى الكيفيّة التي يتمّ بها وصف العلاقة بين عالم التخيّل وعالم الواقع على وفق مقياس كيفي أولي مثل هذا المقياس (أفضل/ أسوأ) ناهيك عن الحديث حول علاقة تساوٍ بين هذين العالمين، ونظر إلى كل ذلك على أنه مدعاة للشكّ، وينطلق من رؤية تبسيطية لقضية معقّدة.

ولإغناء نظرية "شولز" اقترح "ستمبل" أن تكون الصيغ بمثابة وظائف لبعض المبادئ المنظِّمة، أو كميّزات تُستخدم لتكييف المتلقّي بطريقة أو بأخرى، وسعى لربطها مع دعوته لتشكيل أجناسيّ جديد، وذلك لأنَّ ما تحتاج إليه الصيغ، كما يرى، هو بروزها في شكل ما، يجعل أمر إدراكها ممكناً، وهنا فإنَّها ستندرج ضمن السُنن التاريخيّة سواء أكانت لغوية أم أدبية أم ثقافية أم اجتماعية... الخ، وهذا يجعلها جزءاً من تجربة القارئ، فتكون بذلك سلسلة من المواقف؛ لأنّها ستكون خاضعة لقانون النوع الأدبي الذي هو نموذج مواز للواقع. فالصيغ إذن يقع إبرازها بواسطة النماذج، فتتضافر كلٌّ من الصيغة والنموذج معاً في وظيفتيهما، وهو الشرط الأساس لكلّ عملية تلقٍّ[8]. وهذا التعديل القائم على الملاءمة بين النموذج الخاص بالنوع الأدبي والصيغة جعل "ستمبل" يخلص إلى أنَّ مضمون

نظرية "شولز" يؤدّي، بصورته المنقحّة، وظيفة ابستمولوجية أكثر أهمية في موضوع الأنواع الأدبية.

## 5. التمثيل وثنائية الدال والمدلول.

ترتبط قضية التمثيل بنوع العلاقة بين الدال والمدلول، تلك العلاقة التي استأثرت باهتمام بالغ من قبل نخبة من الباحثين، وسبر غورَها على نحو بارع "بيرس" في وقت مبكّر قبل أن يغنيها "دي سوسير" ومجموعة كبيرة من اللسانين اللاحقين، ففي أوراق تعود لـ"بيرس" كتبها في نهاية القرن التاسع عشر، ثم عاد فيما بعد لتعميق الأفكار الواردة فيها، ورد تعريفه للعلامة بأنّها شيء ينتج فكرة ما، وبذلك تكون في موقع مقابل للفكرة المنتجة، وهذا الاستنتاج بحد ذاته لا ينطوي على شيء جديد، إنما تترتب عليه أشياء جديدة تجعل تعريف "بيرس" للعلامة أساساً للسيميائية كما ذهب إلى ذلك معظم المتخصّصين في الدراسات الدلالية، ومنها أنَّ "بيرس" شدّد في تلك الأوراق على أنَّ موضوع العلامة هو كل ما تنقله، أمّا مدلولها فهو كل ما تعبّر عنه، وبذلك فرّق بين العلامة من جهة وموضوعها وتعبيرها من جهة ثانية، وفرّق من جهة ثالثة بين الركنين الأخيرين، فموضوع العلامة ليس مدلولها.

وبما أنَّ العلامة مُعدّة لتخلق في ذهن المتلقي علامةً أخرى معادلة للموضوع أو أكثر اتساعاً أو ضيقاً منه، فإنَّ "بيرس" اصطلح على هذه العلامة الجديدة بـ"تعبير العلامة الأول". وهذا التعبير الذي هو علامة تحلّ بديلاً عن موضوعها الخاص، لا يمكن لها أن تقوم بتمثيل كامل لكل العلاقات الخاصة بها، بل إنَّها تؤثر الرجوع والإحالة على فكرة ذلك الموضوع، وقد اصطلح عليها "أساس التمثيل" وهذا يعني أنَّ التعبير لم يعد فكرة، إنما صار علاقة ثانية، وإن كانت هنالك فكرة، فهي فكرة العلامة الثانية، أي فكرة التعبير الناتجة من العلامة الأولى، وفي هذه الحالة يلزم أن تتوافر علامة لهذه الفكرة، فهذه الفكرة اختزلت كل الصفات التي ينطوي عليها الموضوع المعطى، لأنّه موضوع مفكّر به، وليس الموضوع الخارجي الذي مثلته العلامة الأولى.

ومن الواضح، كما يعقب "أمبرتو إيكو" أنّه لا شيء يحمل على الاعتقاد بأنَّ "بيرس" كان يعني بـ"الموضوع" شيئاً ملموساً بالمعنى الذي أعطاه "أوغدن" و"ريتشاردز" لـ"المرجع" لا بسبب أنّه ظل يُثبت استحالة تحديد أشياء ملموسة عبر اللغة، بل لأنَّ ذلك يتمّ لعبارات بعينها، تعبّر مباشرة عن موضوعها[9]. تتوافق فكرة "بيرس" في مضمونها مع فكرة "دي سوسير" التي ظهرت أيضا في تلك الفترة تقريبا، وهي تؤكد أنَّ العلامة لا تحيل مباشرة على المرجع، إنما على الأفكار المتصلة به، فيظهر من ذلك أنَّ كلَّ تعبير تلزمه علامة، بل هو

بذاته يكون علامة دالة على فكرة مستدرجة من ذلك التعبير، ووسط هذه العلاقات المتعاقبة، يتبيّن أنَّ التمثيل لا يقوم إلاَّ بوظيفة التعبير المتواصل، إذ ينتج كلُّ تعبير فكرةً عمّا يقوم بتمثيله، وهو ما أشار إليه "بيرس" من أنَّ موضوع التمثيل لا يسعه أن يكون سوى تمثيل يكون تمثيله الأول تعبيراً، فسلسلة من التمثيلات لا نهاية لها، وكل منهما يمثل ما وراءه، إذ لا تجد مدلولاً آخر للتمثيل سوى التمثيل.

والواقع أنَّ ذلك هو التمثيل منظوراً إليه وقد تجرّد من أغطيته التي يمكن إغفالها. غير أنَّ هذه الأغطية لا يسعها البتة أن ترتفع كلياً، بل إنَّ شيئا أكثر شفافيّة يحلّ مكانها ببساطة. وهكذا يظهر لنا التمثيل على أنَّه تراجع إلى الوراء دونما نهاية، فالتعبير إن هو إلاَّ تمثيل آخر وقد حمل مشعل الحقيقة، والتمثيل بوصفه كذلك، يحوز ثانية تعبيره المخصوص. وتلك هي سلسلة لا متناهية أخرى[10].

استخلص إيكو النتيجة الآتية من تصوّرات "بيرس"، وهي نتيجة تدعم فكرته التأويلية للنصوص الأدبية، فـ "بيرس" طبقا لـ "إيكو"، إذ راح يصوغ صورة سيميائية، يحيل فيها كل تمثيل على تمثيلٍ موالٍ، كشف عن واقعيته المتصلة بالقرون الوسطى، فهو لم يفلح في تبيان: كيف أنَّ علامة يمكن أن تكون موضع إحالة على موضوع؟ أضف إلى ذلك أنَّ علاقة دلالة ملموسة قد تتيه في شبكة لا متناهية من العلامات التي تحيل على علامات كثيرة، في عالم محدود إلاَّ أنَّه يفيض إلى ما لا حدّ له، بالمظاهر السيميائية الطيفية[11].

هذه الفكرة يمكن توظيفها، بدرجة فاعلة فيما يخص قضية تمثيل النصوص السردية لمرجعياتها، فاستناداً إلى هذا التصوّر، تقوم تلك النصوص بتمثيل المرجعيات على وفق درجات متعاقبة في إيحاءاتها، فكلما أنتجت علامة، أصبحت بدورها حافزاً لإنتاج علامة أخرى، ضمن نسق آخر. التمثيل لا يتحدّد بسطح النص السردي، إنما يتخطّاه إلى إعادة تشكيل متنوعة، وذات مستويات متعددة، للعوالم والمرجعيات الثقافية (=الاجتماعية، الأخلاقية، الدينية، السياسية، الاقتصادية.. الخ) بما يمكن اعتباره إعادة تشكيل نصيّة لها، يتمّ فيه تجاوز الوقائع والأحداث، إلى تمثيل دلالاتها العامة، والعلامات الدالة في تلك النصوص تتضافر من أجل خلق عوالم نصيّة متخيّلة، تناظر عبر عملية التمثيل التي بيناها العوالم المرجعية. وهذه قضية مهمة تحدد وظيفة التمثيل.

## 6. التمثيل والعوالم النصيّة.

عالج "جيل دولوز" و "فليكس غتّاري" العوالم النصيّة ضمن تصوّر شامل للأشكال الثلاثة الكبرى للفهم الإنساني، وهي: الفلسفة والعلم والفن، فالشكل الأول، إنما هو تفكير بالمفاهيم، والثاني، تفكير بالوظائف، والأخير، تفكير بالأحاسيس. وبذلك تظهر ثلاثة أنواع

من التفكير، تتقاطع وتتشابك، ولكن بدون تركيب ولا تماثل متماوٍ فيما بينها. فالفلسفة تحقّق انبثاق أحداث مرفقة بمفاهيمها، والفن يقيم نُصباً مرفقة باحساساتها، والعلم يبني حالات للأشياء مرفقة بوظائفها، فيمكن إنشاء نسيج غنيّ من الترابطات بين المسطّحات. ولكن لشبكة المسطّحات الثلاثة هذه نقاطها الذروية، حيث يصبح الإحساس نفسه بمفهوم أو بوظيفة، والمفهوم مفهوم وظيفة أو إحساس، والوظيفة وظيفة إحساس أو مفهوم، لا يظهر كل عنصر دون أن يتمكّن الآخر من القدرة أيضاً على الحضور، وهو لا يزال بعد غير محدود وغير معروف.

كل عنصر مبدع على مسطح يستدعي عناصر أخرى متنافرة يجب إبداعها على المسطّحات الأخرى، ذلك هو الفكر باعتباره تكويناً لا تماثلياً. ولكن كيف تتجلّى الفروقات بين هذه الأشكال المتقاطعة والمتشابكة والمتوازية في آن دون أن تتداخل في تركيب واحد؟ إنَّها تتجلّى بنوع علاقتها بالسديم، فالفلسفة تريد إنقاذ اللامتناهي بإعطائه تكثيفاً؛ فهي ترسم مسطّح محايثة، يحمل إلى اللامتناهي أحداثا أو مفاهيم تكثيفية بفعل شخصيات مفهومية. أما العلم فعلى العكس، إنَّه يتخلى عن اللامتناهي ليفوز بالمرجع، فهو يرسم مسطّحاً من الإحداثيّات لكنها غير محدّدة، هذا المسطّح يحدّد كلّ مرّة حالات معيّنة للأشياء، وظائف أو قضايا مرجعية، تحت تأثير ملاحظين فرديين. والفن يريد خلق متناه يعيد إعطاء اللامتناهي، وذلك برسم مسطّح تركيب، يحمل بدوره نُصباً أو احساسات مركّبة، بفعل صور جمالية[12].

يلاحظ أنَّ "دولوز" و"غتّاري" يشدّدان على الإحساس بجوانبه الانفعالية والإدراكية كلّما دار الحديث عن الفن، ومنه الأدب، ولهذا فالسرد التخيّلي الإبداعي بالنسبة لهما إنما يتشكّل من جملة الأحاسيس التي يثيرها المرجع في نفس المبدع، فهو لا ينقل خبراً ولا ذكرى، إنما تأثيراتهما فيه، فالمبدع هو مُبرز المؤثرات الانفعالية ومخترعها ومبدعها، وذلك بإدراجها في علاقة مع المؤثرات الإدراكية، وهو يشرك المتلقّي فيها، فيصير جزءاً من تركيبها. ففي الرواية ليس المهم آراء الشخصيات وفق نماذجها الاجتماعية وأنماطها، إنما المهم هو ما يصطلح عليه بـ"علاقات الطباق الاختلافي" التي تدخل فيها الآراء، ومركّبات الأحاسيس التي تعانيها هذه الشخصيات نفسها أو تدفع للشعور بها، في صيروراتها وفي رؤاها، فـ"الطباق الاختلافي" لا يستخدم لتقريب المحادثات، الحقيقية أو الوهمية، وإنما لإبراز الجنون في كل محادثة، في كل حوار، حتى ولو كان داخلياً. كل هذا ينبغي أن يستخرجه الروائي من إدراكات وانفعالات وآراء" نماذجه" النفسية الاجتماعية، التي تعبر كلياً من خلال المؤثّرات الإدراكية والانفعالية، والتي ينبغي للشخصية أن تبرزها دون أن تكون لها حياة أخرى. وهذا ما يفترض وجود مسطّح تركيب واسع، ليس مخططاً مسبقاً بشكل مجرد، وإنما يتبيّن مع

تقدّم العمل، يفتح ويخلط، يفكك ويعود فيركب مركبات غير محدودة أكثر فأكثر على وفق تغلغل القوى الكونية.

بهدف توضيح أبعاد هذه الفكرة، استعان "دولوز" و "غيتاري" بمفهوم "باختين" للخطاب الروائي، الذي أكد بدراستيه عن "رابليه" و "دستويفسكي" "تعايش المركّبات الطباقية الاختلافية والمتعدّدة الأصوات مع مسطّح تركيب معماري أو سمفوني، وفي الاتجاه نفسه فإنَّ روائياً مثل "دوس باسوس" استطاع بلوغ فنّ لا يصدّق من الطباق الاختلافي في المركبات التي يشكّلها بين الشخصيات والأحداث والسير الذاتية وعيون الكاميرا، في الوقت الذي يتوسّع فيه مسطّح التركيب إلى اللانهاية ليجرّ معه كل شيء في الحياة، وفي الموت، والمدينة ـ الكون. أما "بروست" فهو، أكثر من غيره، قد جعل العنصرين يتتابعان تقريباً، وعلى الرغم من حضور كل منهما في الآخر؛ فإنَّ مسطّح التركيب يستخلص تدريجياً، سواء كان في اتجاه الحياة، أو الموت، من المركبات الإحساسية التي يقيمها عبر الزمن الضائع، إلى أن تظهر داخله مع الزمن المستعاد، القوة أو بالأحرى قوى الزمن المحض إذ تغدو حسية[13].

العوالم النصية، والحالة هذه، تشكيل من الأحاسيس الانفعالية الإدراكية التي يثيرها المرجَع عند المبدع، وهي ليست كائنات سردية يشكّلها النصّ على غرار الأشياء الواقعية، لكن "إيكو" الذي ربط ببراعة بين العوالم النصيّة والعوالم الواقعية، قرّر بأنَّ الأولى تقتات من الثانية، لكنّ ما تتصف به العوالم النصيّة هي حرية التشكيل، فثمة مرونة كبيرة في ذلك، والصلة بين العالمين صلة تفسير وتصحيح؛ فالشكل الفني للنصّ الأدبي، كالخرافة على سبيل المثال، يجعلنا نقبل معرفتنا بالعالم الواقعي عند كل خطوة نخطوها ونصحح معرفتنا به، وكل شيء لا يتعمّد النصّ تسميته والإشارة إليه بوضوح، أو يذكر أنّه مختلف عمّا يوجد في العالم الواقعي فإنَّ تلك إشارة إلى مطابقته ومماثلته لذلك العالم وشروطه، وبهذه الصورة تترتب العلاقة بين العالمين[14].

يصعب كشف قواعد الصلة التفاعلية بين العالمين، وضبطها منطقيا كما حاولت كثير من المناهج النقدية التقليدية، فهي لا تخضع لمبدأ المحاكاة والانعكاس، ذلك أنَّ العوالم النصيَّة على درجة كبيرة من التركيب والتعقيد، فهي تتصل بالعوالم الواقعية وتنفصل عنها في الوقت نفسه، تتصل بها لأنّها تؤدي وظيفة تفسيرية لتلك العوالم حينما تضع تحت الأنظار نماذج مناظرة عبر الصوغ السردي تتوافق مع السُنن الثقافية التي يعتمدها المتلقّي في إدراكه وفهمه، وتنفصل عنها لأنّها تشكّل نفسها من عناصر تخيّلية مخصوصة تقوم بتمثيل رمزي لا يفترض المشابهة بين الاثنين. وعلى هذا اختلف النقاد كثيرا في درجة التمثيل، فبعضهم يجعلها مباشرة أو شبه مباشرة، وبعضهم يراها مقتصرة على المرجع بمعناه المادي، وآخرون يذهبون إلى أنّها تقتصر على العلاقات، وغيرهم يرون أنّها تتعلق بالقيم والأنساق الثقافية.

فكرة التمثيل بذاتها إذا تحرّرت من التصوّرات اللصيقة بها، وبخاصة فكرتي المحاكاة الأرسطية والانعكاس الماركسية، ومدّها لتضم تمثيل المرجعيات الثقافية بدلالاتها العامة، بما فيها العقائد والتواريخ والأساطير والعلاقات والقيم الاجتماعية، وكل النسيج المتشابك الذي يشكّل هويات الأمم، فإنّها تصلح ليس في إضفاء قيمة رفيعة على السرديات وأنواعها، باعتبارها وثائق رمزية تعبر تخيليّا عن التطلعات الكبرى للمجتمعات، إنما في إضاءة قضية نشأة الأنواع السردية، وفي مقدمتها الرواية التي تندرج، فيما نرى، ضمن "المرويات الكبرى" التي تسهم في صوغ تصوّراتنا عن أنفسنا وعن غيرنا، عن ماضينا وعن حاضرنا. فقدرتها التمثيلية تمكّنها من القيام برسم صور مجازية عن السياق الثقافي الذي تظهر فيه، ولها إمكانية إعادة تركيب الأرصدة الثقافية، والمؤثرات المعاصرة، بما يجعلها تنخرط في إثراء العالم الذي نعيش فيه. وسنجد في الفقرة الآتية أنَّ نشأة الرواية الغربية لم تكن بمنأى عن بعض هذه الأفكار.

## 7. الرواية وتمزّق القيم الأصيلة.

نظر "لوسيان غولدمان" إلى الرواية على أنها بحث عن قيم أصيلة في عالم منحطّ، وهذه النظرة تستند إلى ما كان "جورج لوكاش" قد قرّره في كتابه "نظرية الرواية" من أنَّ الرواية ظهرت لدواعٍ تتصل بانهيار سلّم القيم الذي كان سائداً في المجتمعات القديمة، والذي عبّرت عنه المَلحمة حينما كان التواصل بين البطل الملحمي والعالم متماسكاً، فالبطل يربط نفسه مباشرة بذلك العالم، ويحمّلها مسؤولية الحفاظ عليه.

وبظهور المجتمعات الحديثة، وانهيار السلّم المذكور، اضطربت العلاقة بين البطل والعالم. لم يعد البطل مسؤولاً عن العالم الذي انحطّت القيم فيه، وانهارت العلاقات التقليدية التي تفترض الصدق المطلق والمسؤولية الكاملة، والوفاء المطلق، والنماذج التي استقى "لوكاش" منها تصوّراته، هي مجموعة من الروايات التي يظهر فيها الأبطال منشطرين بين رؤى ذاتية أصيلة، ومجموعة من التصوّرات الجماعية المنحطّة، فموقفهم الإشكالي من هذين العالمين المتنازعين، وسعيهم للتعبير عن رؤاهم تجاه حالة الالتباس هذه أدى إلى تمزيقهم بين قطبين يتعذّر التوفيق فيما بينهما، كما هو الأمر في "دون كيخوته" و"الأحمر والأسود" و"مدام بوفاري".

في هذه الروايات ارتسمت صورة البطل الباحث عن القيم الأصيلة، في خضم انحطاط عام؛ ولهذا قرر "لوكاش" مستعينا بتصوّر "هيغل" أن الرواية ملحمة برجوازية، فالشخصية الإشكالية في الرواية تظهر في الحد الفاصل بين موقف أخلاقي أصيل يعبر إمّا عن قيم كلية وإمّا عن قيم فردية صحيحة، أو موقف أخلاقي منحط تمثله تصوّرات شعبوية سائدة مشبعة

برؤى مخادعة، تعبّر عن أنانية الإنسان الحديث وتطلّعاته الوضيعة، وفي الحالتين لا تستطيع الشخصية الإشكالية الاعتصام بالقيم التي تؤمن بها، لأنّها ستُفرد عن مجتمعها، وتُعدّ منبوذة، ولا تكون قادرة على الاندماج بالقيم السائدة التي تعرف انحطاطها لأنّها ستفقد تفرّدها الشخصي، وتنتهي الشخصيات نهايات مأساوية وسط اشتباك العوالم القيمية التي تحيط بها، كما حصل لـ"دون كيخوته" و"مدام بوفاري".

قدّم "هيغل" هجاء نقديا للعلاقات الاجتماعية في العصور الحديثة، ورأى أنّ الإنسان في الأدب الحديث تخلّى عن مسؤولياته الأخلاقية، إذا ما قورن بالإنسان القديم الذي عّبر عنه أبطال الملاحم القديمة الذين تطابقوا مع عالمهم، فالإنسان في العصور الحديثة، على الرغم من أنّه ما يزال مسكوناً بهاجس البحث عن القيم الكبرى، إلاّ أنّه ينتهي بإعلان فشله أو بالموت دون تحقيق أية نتيجة، وهو أمر لم يكن يقبله البطل الملحمي؛ لأنّه يرى نفسه قيّما على المثل الأخلاقية بكاملها في الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه، وحسب "هيغل" فالفرد البطولي (=في العصر القديم) لا يقيم فاصلاً بين ذاته وبين الكلّ الأخلاقي الذي هو جزء منه، إنما يؤلف وهذا الكلّ وحدة جوهرية. أما نحن (=أبناء العصر الحديث) بالمقابل، وبمقتضى أفكارنا الراهنة المشوّشة والمطبوعة إلى الأبد بالنزعة الفردية، فإننا نفصل أشخاصنا وغاياتنا واهتماماتنا الشخصية عن الغايات التي ينشدها هذا الكلّ؛ فما يفعله الفرد إنما هو عمل شخصي خاص به، وهو لا يعدّ نفسه مسؤولاً إلاّ عن أفعاله، لا عن أفعال الكلّ الجوهري الذي هو جزء منه[15].

حينما ينتدب بطل الرواية نفسه للبحث عن قيم جماعية أصيلة، يجد نفسه حالا في تعارض مع الآخرين الذين لم يعد الأمر بالنسبة لهم له معنى. فالرواية، بوصفها ملحمة العصر الحديث، تتصل بالملحمة وتنفصل في الوقت نفسه عنها، تتصل بها، حسب "لوكاش" لأنّها نوع تطوّر عن ذلك السلف العريق، وتنفصل عنها لأنّها أوجدت القطيعة التامة بين بطلها والعالم الذي يعيش فيه، فبطل الرواية من هذه الناحية نقيض بطل الملحمة. وقد توصل "غولدمان" إلى كشف مظاهر التوازي بين كل من بنية الرواية وبنية المجتمع البرجوازي، منطلقاً من فرضية تقول بأنهما بنيتان متجانستان، وأن تطوّرهما سيظل متوازياً[16] فالمجتمع البرجوازي طوّر اقتصاداً تبادلياً حرّاً، استبدل بالعلاقات الاجتماعية التقليدية فيه علاقات جديدة، كما تم استبدال الرواية بالملحمة. وكما يلاحظ فإنّ "غولدمان" مثله في ذلك مثل "لوكاش" و"هيغل" ألحّ في هجائيته للقيم التي أفرزها العصر الحديث. إنّ الرواية تشريح استبطاني للإكراهات التي جعل منها المجتمع البرجوازي أمراً واقعاً، إنّها، حسب هذا التصور "قصة بحث عن قيم أصيلة، وفق كيفية منحطة في مجتمع

منحط، انحطاطاً يتجلّى، فيما يتعلق بالبطل بشكل رئيسي، عبر التوسيط وتقليص القيم الأصلية إلى مستوى ضمني واختفائها بوصفها واقعاً جلياً"[17].

يبدو لنا أنَّ الحديث عن التناظر بين بنيتي الرواية والمجتمع ذي العلاقات الاقتصادية الرأسمالية مهماً، لأنّه يقرن نشأة الرواية بنهوض الاقتصاد الحر في أوربا. وبذلك فإنَّ "غولدمان" و"لوكاش" ومن ورائهما "هيغل" يفسرون نشأة الرواية بناء على التجربة التاريخية للغرب، فتفاعلات العصر الحديث، وظهور الرأسمالية، واقتصاد السوق، أثّرت في نشأة الرواية؛ من جهة أنّها وضعت تحت تصرّف الأدب مادة جديدة من العلاقات الإنسانية الجديدة، ومن جهة أنّها قضت على مظاهر التعبير الملحمي الذي كان يقوم على تصوير التوافق بين البطل والعالم، وبه استبدلت نثرا سرديا يصوّر عزلة الفرد وخصوصيته الذاتية، وهو يكافح في عالم منحط، لا وجود للمثل العليا فيه إلاَّ بوصفها مأثورات متحدّرة من ماضٍ لم يعد له وجود.

ارتبطت الرواية، تبعاً لهذا التفسير، بالتطوّرات الداخلية للعلاقات في المجتمعات الغربية. فالشكل الروائي ينسجم مع نمط العلاقات الاقتصادية في تلك المجتمعات. لم يرد ذكر لفكرة التمثيل، فـ"غولدمان" و"لوكاش" يصدران عن فهم ماركسي للأدب وظيفة وماهية، ولكن الفكرة تحوم بدلالة مفهوم الانعكاس، وتحولاته المتأخرة في "البنيوية التكوينية". لم يجر رصد لكيفية تحلّل الملحمة، ولا ذكر للرصيد الذي انبثقت من خضمه الرواية، واتجه التركيز إلى كشف نمط المفارقة بين تاريخين وواقعين ونمطين تعبيريين. وقد يكون من المفيد في هذا السياق إدراج رأي "فان تيغم" الذي يذهب إلى أنَّ الرواية هي سليلة الملحمة، وبين الكيفية التي افترقت فيها عن أصولها.

## 8. الرواية وأبوّة الملحمة.

عدّ "فان تيغيم" الرواية استمراراً للملحمة، ولكنه لم يشر إلى أنّها تطوير لها بالمعنى المباشر. والفروقات بينهما، كما يمكن استخلاصها من عرضه، إنما هي فروقات في الدرجة وليست في النوع، وعلى الرغم من أنّه يحاول أن يمايز بينهما كنوعين أدبيين، إلاَّ أنَّ كلّ استنتاجاته تريد إثبات أنَّ الرواية تدور في فلك الملحمة، وفي مواقع نادرة تكون قد خرجت عن مدار سلفها الأبوي العظيم. فميزة الملحمة بالنسبة له، هي: العظمة الحربية، والموضوع الشهير، وكذلك الأشخاص، ويمكن إدخال الحب في سياق الحوادث، على أن يكون حباً سامياً، وينبغي أن يكون الأبطال كاملين، وأن تكون نقائصهم بطولية. كما أنّه يجب أن يؤخذ الموضوع من التاريخ، ومن التاريخ القديم بالذات، لا أن يختلق اختلاقاً، ويجب أن يدور العمل نظرياً في بلدان شاسعة البعد، عاداتها غريبة، وينبغي أن تكون المادة بسيطة، تستمد

غناها من خيال الكاتب لا من كثرة الحوادث الهامة. وتطلب هذه الدقة نفسها في التأليف، فيكون من أربعة أقسام: العرض الذي يقدم الموضوع والبطل، الابتهال إلى الآلهة، سرد الحكاية الذي يحتلّ العمل الأدبي بمجموعه تقريباً، والذي يربط بين الأحداث بضرورة منطقية، بدون أن يرويها في ميقاتها التاريخي، وهذا ما يفرّق بين الشاعر الملحمي والمؤرخ. وأخيراً، الخاتمة التي يجب أن تكون مدهشة، ومعقولة، ومناسبة. أمّا الشكل فيكون شعراً. وخصّ النثر بنوع قريب جداً من الملحمة: وهو الرواية.

وقد خضع هذا النوع الجديد لقواعد الملحمة، نظراً لما كان عليه الانضباط الفني من انتشار واسع. والفرق الوحيد بين هذين النوعين ـ عدا غياب الابتهال في الرواية ـ هو أنّ أحدهما يكتب شعراً والآخر نثراً. وأنَّ الحرب لها المكانة الأولى في الملحمة، بينما يحتل الحب هذه المكانة نفسها في الرواية. والواقع أنَّ أكثر القواعد أهمية في الرواية هي قاعدة المعقول وقاعدة اللياقة، ونستطيع أن نضيف إليهما الفائدة الأخلاقية.

يلاحظ أنَّ "تيغيم" يميز بين شكل التعبير ومحتواه في الملحمة والرواية، ولكنه لا يجد اختلافاً بينهما، إلاَّ في أسلوب الصوغ مع الإشارة إلى تنويعات في الموضوع. وما لا يورده من فروقات، يمكن عدّه تماثلات من وجهة نظره، ولعل في مقدّمة ذلك الهيكل العالم للبناء السردي بما فيه من عناصر فنية أساسية كالحدث والشخصية والزمان والمكان.

واضح أنّه انتهى إلى الإعلاء من شأن القواعد المضمرة في النصوص الأدبية التي يصعب على نظرية الأنواع الأدبية أن تستكشفها، ذلك أنَّ تلك النظرية تقيم حدودها بين الأنواع الأدبية على معايير ظاهرة. وقد أرجع إليها أهمية بالغة لأنّها قد تدفع إلى الوجود بخصائص جديدة لم تكن اكتملت في الأنواع القائمة، فتكون بذوراً لأنواع أخرى، وبهذا الصدد يؤكد أنَّ إلغاء الحدود بين الأنواع وتوسيع قواعد فن الكتابة لا يلغيان قواعد أخرى هي الأكثر عمقاً بلا ريب؛ ولكنها ربما تكون غير منظورة مباشرة في الروائع الأدبية، ويجب ألاَّ ننسب تقصير المشرِّعين إلى حرية الفن المطلقة، إذ إنّه ينتج، على الأرجح، من مفهوم جديد للأدب والشعر بنوع خاص. إنَّ الخلق الأدبي بعيد عن أن يصغِّر شخصية الكاتب في الحقل الضيق الذي يمكن أن يبقى خالياً في تطبيق القواعد، فيجعل هذه الشخصية مصدراً للقواعد نفسها، ولجميع صفات العمل الأدبي. وكذلك فإنَّ كلَّ مقياس يختفي، وكل نموذج يصبح باطلاً، وكل نظرية تصير عديمة الفائدة. إنَّ أكثر الروايات نجاحاً وسطوعاً... كانت أعمالاً لم تتنبأ بها أية نظرية مبنية على أفضل روايات الماضي. وقد يكون تقصير المشِّرعين ضماناً لتجديد سريع في الأدب، ولغناه المتزايد[18]. هذه الفكرة قد تمنح شرعية الآثار الأدبية اللاحقة التي لا يشترط فيها درجة امتثال مباشرة لأصولها.

يلاحظ أنَّ "تيغيم" بوصفه مؤرخا لمذاهب الأدب الغربي لم يلتفت إلى السياقات الثقافية

المتشابكة التي أفرزتها العصور الحديثة، كما مر بنا مع "هيغل" و"لوكاش" و"غولدمان"، فقد حبس تفسيره في نوع من المقارنة بين القواعد العامة للملحمة، وقواعد الرواية، مع ميل واضح للأولى على حساب الثانية، الأمر الذي يرجّح أبوّة الملحمة للرواية. هذا الجانب البالغ الأهمية، الخاص بالتفاعلات الثقافية بدلالتها العامة سيكون مثار اهتمام "إدوارد سعيد" ففي سياق تفسيري مختلف، لكنه غير منقطع عن التفاعلات الخاصة بتمخضّات التاريخ الغربي الحديث، ومنها بروز هوية الغرب الثقافية، تلك الهوية التي اقتضت منذ بداية تشكّلها ضربا من الامتداد والتوسّع، يجيء تفسيره القائم على التلازم بين نشأة الرواية الغربية، ونشوء الحركة الاستعمارية.

## 9. الرواية والتمثيل الاستعماري للعالم.

في كتاب "الثقافة والإمبريالية" حلّل "إدوارد سعيد" التواطؤ بين نشأة الإمبراطورية الاستعمارية وتطوّرها وتوسّعها، ونشأة الرواية الحديثة في الغرب واكتمال خصائصها الفنية، فالرواية كانت أكثر الأشكال الأدبية الجمالية التي لم تعبّر عن التوسّعات الاستعمارية فحسب، إنما ارتبطت بها. هذا الترابط كان نتاجا لنوع من التفاعل الذي يأخذ على السطح شكلاً متوازياً بين الظاهرتين الاستعمارية والسردية. وأفضل مثال يشار إليه في هذا السياق، رواية "روبنسن كروزو" لـ"دانيال ديفو" التي عُدّت إحدى النماذج المبكرة للرواية الغربية الحديثة، وليس من قبيل المصادفة أنَّ أحداثها تدور حول أوربي يخلق لنفسه مستعمرة على جزيرة نائية[19].

تصلح رواية "روبنسن كروزو" ـ وقد اتخذت بوصفها نموذجا تدشينيا لنمط من التمثيل الاستعماري الاختزالي للعالم ـ أن تكون موضوعا لبيان الكيفية التي يقوم السرد الروائي فيها بتمثيل العالم طبقا للرؤية الاستعمارية، فقد نشرت الرواية في عام1719وعبّرت رمزيا عن طبيعة التوسّعات الاستعمارية بصورة تتراوح بين المباشرة والتضمين، فالبطل فيها مشبع بالقيم الدينية، كما تبلورت في المذهب البروتستانتي، وعلى هذا تترتب نتيجة مهمة وهي أنَّ "كروزو" ينطلق من مرجعية أخلاقية ترى أنَّ العالم البروتستانتي هو الأنموذج الكفء للعالم المتمدِّن، فيصبح احتذاؤه ضروريا في رهان التحديث، ولا تُعرض هذه القيمة الأخلاقية بمعزل عن السياق الثقافي للعصر الرأسمالي، وتمخضاته، فالرواية تبشّر بفكرة قوّة الفرد المتحضّر في عالم خامل ومهجور، يضلّ منسيا إن لم يدرج في التاريخ الذي يمثله رجل أبيض، وهي الفكرة التي أعطت شرعية للاستعمار في بداية الأمر.

ومن المفيد القول بأنَّ الرواية تقدم تمثيلا يوافق الفكر الشائع للحملات الاستيطانية فيما وراء البحار، فالبطل يعيد الاعتبار لنفسه، ويحرص على تصويب مسار حياته الذي تعرّض

لجملة من الأخطاء والتشوهات، بأنَّ يجعل من قوة الملاحظة والتفكير المنطقي، والاستنتاج الصحيح وسائل لبناء المكان المهجور الذي وصل إليه، وبسبب هذه السلسلة من الأفكار المتلازمة يقع انعطاف حاسم في شخصيته، ذلك أنّه وقد ترك العالم المتحضّر خلف ظهره، ولم يعد يحمل منه سوى القيم والأفكار، وينبغي عليه تحويل الجزيرة النائية إلى وطن خاص به، وطن يُبنى طبقا للقيم التي يؤمن بها، والأفكار التي ورثها عن النموذج الذي غادره، فيلجأ إلى إخضاع الطبيعة لإرادته، فترويض الطبيعة والحياة وإخضاعهما للثقافة تكون الخطوة الأولى.

لكن هذه الفكرة بذاتها لا تكتسب معنى فاعلا عند "كروزو" ولهذا يلزم أن تظهر شخصية مبهمة تكون موضوعا للأفكار الواضحة ليظهر الهدف الذي يتوخّاه، وكيفيات التحويل المطلوبة، وعلى هذا تُصطنع شخصية الملوّن "فرايدي" في سياق الرواية، ليقع نوع من التكافؤ بين الهدف والموضوع، وتكون الخطوة الأولى بأن يخلع الأبيض اسما على الملوّن، اسما مشتقا من الذاكرة الغربية، فالملوّن صار يعرف بهذه التسمية، بها بدأ تاريخه الشخصي، ولكن "كروزو" لا يقبل أن يكون الملوّن الذي بالكاد قد عُرّف بالتسمية، نظيرا له، فلابد أن تتأدى عن كل ذلك علاقة من نوع آخر، علاقة يقوم فيها الأبيض بتلقين الملوّن المثل والقيم والأفكار التي تشبّع بها، وليس من المستغرب أن يعلمه أول عبارة بالإنجليزية "نعم سيدي".

يتم تهديم نسق ثقافي، وزرع نسق آخر محلّه، وهذه الأنساق محمّلة بدلالات ثقافية تفضي بالملوّن لأن يكون تابعا والأبيض متبوعا، فمديونية المعنى، التي تجعل الأول مدينا للثاني، تتصل بتكوينه كإنسان بُعث من طيات النسيان والوحشية واندرج في سياق الكينونة البشرية الحقيقية، يعاد تشكيل الملوّن طبقا لمواصفات الأبيض، وأخيرا يظهر المغزى الكبير متواريا خلف الأحداث والشخصيات وروح المغامرة، فحينما يفلح الأبيض في العودة إلى مسقط رأسه، يترك أرضا معمورة وأنسانا مسمّى له تاريخ شخصي، وله لغة وعقيدة وقيم وسلوك، ويظل اتصال "كروزو" عبر البحار قائما بالمكان الذي قام ببنائه، والإنسان الذي قام بتكوينه، في دلالة لا تخفى عن فكرة المستعمرات التي تستمد حياتها وقيمتها من خلال ارتباطها فيما وراء البحار بالإمبراطورية

إذا وضعت هذه الأحداث والأفكار ضمن الإطار الثقافي العام، يظهر لنا عالمان، عالم الملوَّنين الخامل المملوء بآكلي لحوم البشر، والذي يفتقر لمقوِّمات الإنسان، عالم في مكان لم يؤهّل بعد للتسمية، تتواجد فيه عبثا وبالمصادفة كائنات متوحشة لم تحزْ بعدُ صفاتها البشرية، عشيرة من البدائيين يشوي بعضهم بعضا في طقوس وثنية، وعالم البيض حيث منظومة متلازمة من القيم والفكر والسلوك الرفيع والمتمدن. النموذج الذي يحيل على العالم

الأول هو الملوّن "فرايدي" قبل التحاقه بالأبيض، والنموذج الذي يحيل على الثاني هو "كروزو".

وأمام المتلقّي الذي صيغ وعيه في ظل شروط الخطاب الاستعماري، لا يمكن أن تكون المفاضلة بين الاثنين قائمة، لابد أن تسري حضارة الأبيض في تضاعيف عالم الملوَّنين ليتمّ الارتقاء بهم إلى مستوى الآدميّة. إذا كانت رواية "ديفو" قدمت تمثيلا رمزيا لأيدولوجيا الاستعمار وسوّغته فهي إنما مثال لا غير، فالرواية الغربية منذ لحظة ولادتها الأولى التي رافقت ولادة الفكر الاستعماري تتضمن إشارات لا تخفى على كل ذلك، رواية "دون كيخوته" التي أُعلنت بها ولادة الرواية الغربية، تتضمن سردا رغبويا مفعما بالآمال، ورد في سياق الفكاهة، وذلك من خلال الوعود التي تغدق على التابع "سنشوبنثا" بأن يكون حاكما على مستعمرة فيما وراء البحار، إلى درجة تُختلق فيها حيلة لتنفيذ الوعد، فيعيش "التابع" الذي لم يحز إلاّ صفة خادم ـ تابع في وطنه، دورا تمثيليا بوصفه حاكما لجزيرة فيما وراء البحار.

تلازم الرواية والاستعمار في تمثيل المستعمِر والمستعمَر، يأخذ شكلين؛ ففيما يخص الذات ينتج التمثيل السردي في الرواية الغربية ذاتاً نقية وحيوية وخيرة ومستقيمة وفاعلة، وبذلك يضخّ مجموعة من المعاني الأخلاقية على كل الأفعال الخاصة بها، وهنا يمكن مرة ثانية أن نستدل بشخصية "كروزو" على ذلك، فالبطل هو المحمّل بقيم الحق، وعليه تقع مسؤولية نشر تلك القيم في الأصقاع النائية. وفيما يخص الآخر ينتج التمثيل السردي "آخر" يشوبه التوتر والالتباس والانفعال حيناً، والخمول والكسل والجهل والتوحش وغياب الفاعلية حيناً آخر. ومثاله العالم المبهم للملوّنين من آكلي لحوم البشر الذين تظهر أطياف مشوهة لصورهم، وبذلك يتم إقصاء كل المعاني الأخلاقية عنهم، ولتكن شخصية "فرايدي" في الرواية نموذجا على ذلك، قبل أن يفلح "كروزو" في تلقينه القيم الدينية والثقافية والأخلاقية، فقد كان غفلا عن أي بعد إنساني بالمعنى الغربي الذي يحمله بحرص "كروزو".

وبظهور البطل الغربي الأبيض في عالم الملونين الأسود يختل التوازن، فيقع تضادٌّ بين العالمين، تضادٌّ في القيم والأخلاق والثقافة، لا تقبل الثقافات القيمية الاختلاف، وليس ثمة حل سوى إعادة إنتاج جديدة للعالم طبقا للشروط القيمية الغربية. يُظهر السرد الروائي كفاءة استثنائية لقيم "كروزو" الغربية، وقصورا استثنائيا في قيم الملونين، وهذا التضادُّ الذي هو نتاج الفكر التقليدي الذي تبنته الحركة الاستعمارية سيصل إلى طريق مسدود من ناحية وظيفية إن لم ينتصر الخير على الشر، فرسالة الخير البيضاء ينبغي أن يظهر فعلها فيمن تنقصه الكفاءة الإنسانية في عالم الشر الأسود، لكي يرتحل بها من عالمه الوحشي إلى العالم المتمدن،

وطبقا لهذا التصوّر يتم تدجين "فرايدي" وتكييفه، واستيعابه لتقبّل المنظومة الثقافية الغربية، ولكن ليس ليستقل بها بنفسه، ويصوغ حرية شخصية حقيقة خاصة به إنما ليخدم السيد الجديد، ويكون تابعا له.

في تحليله لروايات "كبلنغ" و"جين أوستن" و"كونراد" و"كامو" و"ديكنز" توصل "إدوارد سعيد"، وهو يتقصّى التوافق في الأهداف بين الرواية والاستعمار، إلى ضبط كل المصادرات السرية التي يقوم بها السرد الروائي، حينما يوضع بوعي أو بدونه تحت تصرف ثقافة ذات منحى استعماري وتوسعي، فالرواية الغربية لم تنج من الضغوطات المعلنة أو المضمرة في إضفاء شرعية على الوجود الاستعماري في المستعمرات النائية من خلال اختزالها للإفريقي أو الآسيوي أو الأمريكي اللاتيني أو العربي إلى نموذج للخمول، فيما صورت تلك الأراضي على أنها خالية ومهجورة وبحاجة إلى من يقوم باستيطانها وإعمارها، وداخل العوالم المتخيلة التي ينجزها السرد، لا تظهر الشخصيات غير الغربية إلاّ على خلفية الأحداث الأساسية، ولا يمكن عدّها محفّزات سردية، يتطوّر في ضوء وجودها مسار الأحداث، أمّا الشخصيات الغربية فهي المهيمنة داخل تلك العوالم، فوجود "الآخر" لا يظهر إلاّ بوصفه جزءاً تكميلياً، لكي يعطي معنى لرسالة الرجل الأبيض.

هذا فضلاً عن سيادة تصوّر غربي يبرمج كل شيء ضمن منظور يتصل بالثقافة الغربية وقيمها السائدة. وبهذا فإنّ الرواية التي عاصرت نشأة الاستعمار وتوسعاته أقامت تمايزاً مطلقاً بين الذات الغربية والآخر، أفضى إلى متوالية من التعارضات والتراتبات التي منحت حقاً أخلاقياً يقوم بموجبه الطرف الأول باختراق الطرف الثاني بحجة تخليصه من وحشيته ووثنيته وهامشيته، وهذا التمايز وفّر اعتصاماً بالذات وتحصناً وراء أسوارها المنيعة، وإقصاء للآخر وتشويه حالته الإنسانية، وهو من نتائج ثقافة التمركز على الذات.

انتهى "إدوارد سعيد" إلى أنّ ثمة تزامناً حكم الظاهرتين: الرواية والاستعمار، وأنّهما تبادلتا المنافع، فالرواية بتوغلها في عوالم نائية وغريبة استجابت لرغبات المجتمع البرجوازي الذي أفرز تطلعات استعمارية، وفي الوقت نفسه أدرجت نفسها في سياق ثقافة المجتمع، واكتسبت مكانة خاصة كونها نوعاً جديداً يحتاج إلى شرعية أدبية، أما الاستعمار فقد وجد فيها أفضل وسيلة تمثيلية لبيان فلسفة التفاضل، بشكل رمزي وإيحائي وغير مباشر، بين الغربي وغيره. وعلى هذا فنهضة الاثنين المتزامنة كانت نتاج سلسلة من التواطؤات بين ظواهر وعلاقات اجتماعية باحثة عن عوالم أخرى خارج المجال الغربي، ونصوص جديدة تبحث عن مكان في عالم أدبي كان مزحوماً بأشكال التعبير الأدبي.

لاقى هذا التفسير في نهاية العقد الأخير من القرن العشرين قبولا مثيرا في الدراسات النقدية الخاصة بالثقافات، قام على معاينة التناظر بين المشروعين السياسي والثقافي في

الغرب الحديث، وتوصل إلى تضافرهما عبر علاقة التمثيل التي قامت بها الرواية في التعبير عن تطلّعات الغرب السياسية، فالمرجعيات احتاجت إلى ضرب من التعبير الأدبي لتمثيلها رمزيا فكانت "الرواية" . على أنَّ "ميلان كونديرا" الذي يوافق أضرابه من المفسّرين في أنَّ الرواية فن غربي، يفترق عنهم، وبخاصة "إدوارد سعيد" حينما يعزو ظهورها إلى التوترات القائمة في صلب التفكير الغربي الحديث.

## 10. الرواية وتاريخ النسيان.

يرى "كونديرا" أنَّ الرواية إنجاز تاريخي من إنجازات أوربا، وتاريخها لصيق ومواز لتاريخ الأزمنة الحديثة التي أفرزت حالة إنسانية منقسمة على نفسها، وذلك حينما اختزلت الإنسان إلى مكوِّن عقلي محض، وأعلتْ من شأنه بوصفه كائناً مفكّراً، كما خلصت إلى ذلك فلسفة "ديكارت" . وهذا الاهتمام الاستثنائي ببعد واحد من أبعاد الإنسان، طمس كينونته، وجرّدها من سماتها المتنوعة، وكتحدٍّ لهذا الإغفال والاستبعاد الذي صار أمراً واقعاً بسبب شيوع العقلانية الصارمة، ظهرت الرواية الأوربية، مع "ثربانتس" من أجل استكشاف هذه الكينونة المنسية، فمؤسس الأزمنة الحديثة ليس "ديكارت" فحسب بل "ثربانتس"[20]. تاريخ الرواية الغربية، كما يراه "كونديرا" إنما هو تاريخ النسيان، أو ذلك الجانب الذي أخفقت العقلانية في إدراجه ضمن تصوّراتها للعالم، فهي الفن الذي يؤرخ سردياً للتقلّبات والانهيارات والانقسامات السريّة والمطمورة التي تعجز تلك الفلسفة عن ملامستها وتنظيمها.

تملّك الرواية شغف بمعرفة حياة الإنسان وصونها، وحماية كينونته من النسيان، وبذا فوظيفتها أخلاقية، فـ"كونديرا" يوافق "هرمان بروخ" في رأيه القائل: إنَّ سبب وجود الرواية الوحيد هو استكشاف ما تستطيع الرواية وحدها دون سواها اكتشافه. والرواية التي لا تكشف جزءاً من الوجود ظل مجهولاً إلى الآن، هي رواية لا أخلاقية. المعرفة هي القيمة الأخلاقية الوحيدة للرواية[21].

وهذا الأمر هو الذي جعل "كونديرا" يقدّم تفسيراً لتاريخ الرواية واستمراريتها يأخذ مضمونه من عملية الكشف الدائم عمّا هو مغيّب ومجهول، فتاريخها تاريخ كشف، وهي تتوقّف إذا عجزت عن ذلك، يمكن أن تظهر روايات تندرج ضمن شروط النوع الروائي، لكنها تكرار محض لغيرها. فتقدّم الرواية مقترن بقدرتها على الاستكشاف وهذا الأمر بذاته، هو الذي يخلع عليها وظيفة أخلاقية؛ لأنّها أعادت الاعتبار للكينونة التي هُمّشت وطوى ملامحها النسيان. فإذا كان تاريخ الغرب الحديث، هو تاريخ "المدونة الفلسفية" منذ "ديكارت" و"سبينوزا" و"لايبنتز"، وصولاً إلى "كانت" و"هيغل" و"ماركس"، فإنَّ الوجه السرّي المستبعد لهذا التاريخ هو "المدونة السردية" التي دشّنها

"ثربانتس" ثم "رابليه" و"ستيرن"، وطوّرها "بلزاك" و"فلوبير"، وقطف ثمارها "جويس" و"بروست" و"كافكا". فثمة خطّان متوازيان، الأول: هيمن واستبدّ وانتزع الاهتمام وصاغ أفق الأزمنة الحديثة ظاهريا، والثاني: نهض لمقاومة النسيان الذي فرضه الخط الأول، فتاريخ الرواية إنما هو دفع متصل لمقاومة طمس الإنسان، وهو ينتهي حينما لا يكون هناك ما يمكن كشفه.

## 11. الرواية والأصول الكرنفالية.

يربط هذه التفسيرات التي كرّست للبحث في أصول الرواية خيط واحد هو النظر إليها بوصفها نصا ذا مسار موحّد، وتجنب إلى درجة كبيرة، التفكير في تنوع الأصول، بما في ذلك الأصول السردية، إلاّ ماله صلة بالملحمة، ولكن "باختين" آخر سلالة الشكلانيين الروس الكبار اهتم بهذا الأمر، فذهب إلى أنّ للرواية ثلاثة جذور أساسية: ملحمي، وبياني متكلّف ـ خطابي، وكرنفالي. وأنّه، طبقاً لطغيان جذر ما من هذه الجذور، تمّت صياغة ثلاثة خطوط في تطور الرواية الغربية: الرواية الملحمية، والرواية البيانية المتكلّفة الخطابية، والرواية الكرنفالية[22].

وبيّن أنّ تلك الرواية انتظمت في أسلوبين: الخطّي والتصويري. ويمثل الأسلوب الأول الرواية الهيلينية، كما تجلّت بأفضل أشكالها في آثار "تاتيوس" فيما يمثّل الثاني ممارسات سردية قادت في العصور القديمة إلى روايتين شهيرتين هما "ساتيريكون" لـ"بترونيوس" و"الجحش الذهبي" لـ"أبوليس". مرّ هذان الأسلوبان بتحوّلات عديدة يمكن أن نشهد منها أمثلة متساوية في المراحل جميعها، وعلى سبيل المثال؛ فإنّ الرومانس في العصور الوسطى، والرواية الباروكية، والرواية العاطفية تنتسب جميعا إلى الأسلوب الأول، أما الحكاية الشعرية الهزلية القصيرة، والرواية الشطارية، والرواية الهزلية، فإنها تنتسب إلى الأسلوب الثاني[23]. وفيما يهمل "باختين" الخطّين الأولين من خطوط الرواية إلى حد كبير، فلا يستأثران باهتمامه إلاّ على نحو عابر، فإنّه يركّز اهتمامه على الرواية الكرنفالية التي اعتمدها المرجعية التي تطورت عنها رواية "دستويفسكي" متعددة الأصوات، وأظهر أمثلتها بالنسبة له هي: الحوارات السقراطية، والهجائيات المينيبية.

لاحظ "تودوروف" أنّ الرواية عند "باختين" هي: التجسيد الأعلى للعبة التداخل النصّي، وهي النوع الذي يعطي تنوّع الملفوظات حيّزاً واسعاً للعمل، لكن تنوع الملفوظات والتداخل النصّي هما أمران غير زمنيين يمكن إرجاعهما إلى أية مرحلة من مراحل التاريخ؛ ومن ثم كيف يمكن التوفيق بين حضورهما الكلي والطبيعة التاريخية بالضرورة للنوع؟ وهذا التناقض،

كما يرى "تودوروف" يُحلُّ إذا عرفنا أنَّ "باختين" يعنى بمظهر واحد من مظاهر الرواية، ويهمل التيار الأكثر بروزاً، إنّه يركز اهتمامه على "زينوفون" و"مينبس" و"بترونيوس" و"ابوليوس"، ويهمل "فيلدنغ" و"بلزاك" و"تولستوي"[24]. وعلى هذا فإنَّ "باختين" يشتغل على التيار الأول ليعطي شرعية تاريخية للحواريّة التي تجسدت في آثار "دستويفسكي".

كشف "باختين" أنّ الأدب الكرنفالي قد أنتج أدب الفكاهة والسخرية والضحك، وأنَّ ذلك الأدب قد اتصف بخصائص منها: موقفه الجديد من الواقع، فهو لا يتكئ على الموروث ولا يفسر نفسه بنفسه، إنما يقوم بصورة واعية على الخبرة العملية المباشرة، ويتبنّى التنوع الأسلوبي المتعّمد الذي يرفض الوحدة الأسلوبية في الملحمة، والكتابة البيانية المنمّقة والخطابية في الشعر الغنائي. وهو يمزج بين السامي والوضيع، والجاد والمضحك، ويخلص إلى أنَّ هذا الأدب، بخصائصه المشار إليها جهّز الرواية الغربية بمادة غزيرة، وأساليب متنوعة، وخاصة ما تجلى خلال "الحوارات السقراطية" و"الهجائيات المينيبية"[25]. تنتهي الخلاصة التي وصل "باختين" إليها إلى أنَّ الرواية انبثقت من صلب الآداب الكرنفالية، فقد وظّفت روح التمرّد على الأساليب المنضبطة، وشيوع المعارضة للتصنّع، وتوظيف الصيغ المتحوّلة في التعبير.

### 12. خاتمة.

عُنينا بالتفسيرات التي تذهب إلى أن الرواية ظاهرة ثقافية ـ أدبية، ومقصدنا من ذلك يوافق تصوّرنا الأساس الذي يرى في الرواية ظاهرة متنوعة الأبعاد، لا يمكن تجريدها من وظيفتها التمثيلية الثقافية، ولا يمكن في الوقت نفسه استبعاد جمالياتها السردية، فهي تختزل النظرات النقدية الضيقة التي تنحبس في تفسير أحادي الرؤية، وتتمرّد على أي منظور يراها ظاهرة أدبية فقط، وعلى هذا فهي تترقّب دائما، وتتقبّل في الوقت نفسه، تفسيرات تأخذ بالنظر جملة واسعة من الأسباب والمؤثّرات، وهذا الأمر جعلها موضوعا أثيرا لكل من تاريخ الأدب، ونظرية الأدب، والنقد الأدبي، والأدب المقارن، ناهيك عن الدراسات الثقافية واللغوية والأسلوبية وغيرها، فالرواية مؤهلة لاستثارة منازع مختلفة في التفسير والتحليل، ومن ذلك التفسيرات الثقافية التي تتسع لضمّ شتّى المعطيات في أفق مشترك.

انتهينا إلى عرض تحليلي خاص بإشكاليات التجنيس والتمثيل السردي، كما ظهرت في الثقافة الغربية، وقدمنا سلسلة من التصوّرات الخاصّة بنشأة الرواية وأصولها، وكما ظهر فقد قَصرتْ تلك التصوّرات الروايةَ على الغرب، إلى درجة ذهب فيها "كونديرا" إلى اعتبار الرواية فنا غربيا، فأوربا هي مكتشفة هذا النوع السردي حتى لو تمت بلغات غير أوربية، في نهاية المطاف الرواية فن غربي[26].

لا يخفى التحيّز الثقافي في هذه التصوّرات وسواها؛ ذلك أنَّ الخطاب النقدي والتاريخي الغربي الخاص بالرواية يستمدّ مقولاته من المرجعيات الغربية المتمركزة حول ذاتها، فهو خطاب نشأ في ظلّ منظومة متلازمة من الفروض التي ترى في الغرب الخلاصة النهائية لكل الحقائق الكبرى، وهذا الخطاب بحاجة إلى نقد وتفكيك يتيح له مراجعة مقولاته وفرضياته، ويترك مجالا للاختلاف، فالمرويّات الكبرى، ومنها الرواية، لا يشترط فيها التماثل المطلق في أسباب النشأة ومسوغاتها، وفي أصولها، وفي أبنيتها وأساليبها. الرواية هي الفن النسبي الأكثر قدرة على التحوّل والتطوّر والاختلاف، وإخضاعها لمقولات شائعة لخطاب سائد مهما كانت قيمته الفكريّة والمعرفيّة، يقصد منه حبسها في إطار خاص يحول دون انفتاحها على الإمكانيات الكبيرة للتنوّع والتعدّد في الأشكال والأبنية والأساليب.

يحسن أن يكون هذا التحليل المعياري الذي حرصنا أن نظهر فيه إلى العيان مجموعة من التصوّرات الخاصة بأصول الرواية الغربية حاضرا معنا في رحلتنا للبحث في أصول السرديات العربية الحديثة، وفيما إذا كانت العوامل المشتركة متوافرة بين السرديات العربية والسرديات الغربية، وبخاصة أنَّ معظم الدراسات التي تعرّضت لهذا الموضوع ترى التلازم التأثيري بين الاثنين، فطبقا لهذه التصوّرات ظهرت الرواية العربية بتأثير مباشر من الرواية الغربية، وهذه القضية بحاجة ماسّة لإعادة نظر.

ولعل أهم ما ينبغي مراجعته هو سيطرة الوعي الذي أشاعه الخطاب الاستعماري في تحليل الظواهر الثقافية والاجتماعية الذي يستمدّ، كما هو معروف، مقولاته من المرجعيات الغربية نفسها، ولذلك فإنَّ البحث، وهو لا يقلّل من قيمة التأثيرات المتبادلة بين الآداب والثقافات، يحرص على التحرّر من النتائج الجاهزة، فيذهب مستعينا برؤية نقدية إلى إعادة ترتيب الحقائق الثقافية في ضوء علاقتنا بها وليس في ضوء استقرارها في الخطاب الغربي الذي أشاعته ثقافة متمركزة على نفسها، يخيّل لها أنَّ النتائج التي توصلت إليها من العمومية والثبات بحيث تكون صالحة وصحيحة، لتفسير كل الظواهر الثقافية والأدبية، في كل زمان ومكان. ومن أجل كل هذا سيكون مدار الفصل القادم كشف الرصيد الذي يعدّ التَرِكة الخصبة للسردية العربية، ذلك الرصيد الذي خلّفته عملية تفكّك المرويات السردية خلال القرن التاسع عشر.

# هوامش الفصل الثاني

1. رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، بيروت، ص 247
2. رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، الكويت، ص 376
3. تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، ص 86
4. جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء، ص92
5. ألستر فاولر، حياة وموت الأشكال الأدبية، ترجمة شاكر حسن راضي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع 2 لسنة 1998، ص 4
6. م. ن. ص 11 و12.
7. روبرت شولس، صيغ التخييل، ضمن كتاب "نظرية الأجناس الأدبية " كارل فيتور وآخرون، ترجمة عبد العزيز شبيل، جدة، ص 97، 99
8. وولف ديتر ستمبل، المظاهر الإجناسية للتلقي، م. ن. ص 120 وما بعدها.
9. إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت، ص32
10. م. ن. ص 45
11. م. ن. ص 53
12. دولوز، غتّاري، ما هي الفلسفة؟، ترجمة مطاع صفدي وآخرون، بيروت، ص 204، 205، 206
13. م. ن. ص 184، 196.
14. إيكو، ست جولات في الغابة القصصية، ترجمة محمد أبا الحسين، الرياض، ص89 ـ 90
15. هيغل، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، ص 144
16. غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، اللاذقية، ص 14
17. م. ن. ص 21.
18. فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت، ص64 ـ 65
19. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، ص58
20. ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، المغرب، ص14
21 م. ن. ص 15
22. باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد، ص 158
23. تودروف، باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، القاهرة، ص 175 ـ 176
24. م. ن. ص 194
25. قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، ص 156 ـ 158
26. فن الرواية، ص15

الفصل الثالث

# تفكّك الموروث السردي

## 1. مدخل

يمثّل السرد العربي في القرن التاسع عشر مرحلة التحوّل وليس القطيعة، التحوّل عن النسق التقليدي، وبداية تأسيس نسق جديد. وقع تحوّل بطيء وغير منظور أحيانا في وظيفة السرد، وفي أساليبه، وفي تركيب عناصره، ومكوّناته، ففي السرود يصعب الحديث عن قطيعة، فالتفكّك الداخلي للمرويات السردية القديمة، والتشكّل البطيء للأنواع الجديدة هو فعل متزامن ومتداخل، ليس له نهاية محدّدة، ولا بداية واضحة، تكشف ذلك حالة تفكّك المقامات التي استغرقت زمنا طويلا بدأ طرف منه متزامنا مع لحظة تشكّلها الأولى، كما تمثّله بعض مقامات الهمذاني التي لم تمتثل للبنية التقليدية[1]. وبالمثل فإنَّ تشكّل الرواية خضع للقانون الثقافي الخاص بالتمثيل في مستوياته الواعية وغير الواعية.

تتأزّم أبنية الأنواع، وتكفّ عن التطوّر، حينما تُدعم بتصوّرات نقدية مدرسية تستخلص منها قيما فنية مطلقة، ومعايير ثابتة، فيصبح الخروج عليها إثما، وتجديدها مروقا، والامتثال لها أمانة وفضيلة، وبمرور الوقت تتخمّر داخل النوع نفسه مظاهر رفض له، وهنالك تُنثر بذور التمرّد والاحتجاج، قبل مدّة طويلة من ظهورها علنا. وكلّ نوع تثبت خصائصه بصورة نهائية يتأزّم بناؤه؛ لأنّه يضمر في طيّاته نوعا جنينيّا يترقّب الظهور، وإذا ما تأزّمت الأنواع كلّها لظروف تاريخية وثقافية، كما هو الأمر بالنسبة للمرويات السردية العربية القديمة، في القرن التاسع عشر، فإنّه من وسط التأزّم الكلّي، يتبلور نوع يرث من جهة كثيرا من خصائص تلك المرويات، ويقوم من جهة ثانية بتكوين خصائصه. عمليات التحلّل البطيئة، وعمليات التشكّل الأكثر بطأ تُحدث ارتباكا في التصوّرات القائمة بخصوص الربط المباشر بين الأسباب والنتائج.

## 2. مفارقة الإحياء والتحديث.

لم يفلح بحث يتقصّد ربطا مباشرا بين المؤثرات والنتائج في الوصول إلى تثبيت حقائق

نهائية، إلاّ إذا اختزل الظاهرة السردية إلى ظاهرة نصّية محدودة ومنتسبة إلى مدوّنات معينة مغلقة وموثّقة، وأهملها بوصفها ظاهرة ثقافية تضمر أنساقا من ضروب التمثيل السردي المرتبطة بسياق ثقافي خاص، فالأدب السردي كان يتعرّض لتغيير وإعادة تشكيل في آن معا. وليس خافيا أنَّ المرويات السردية القديمة استكملت شروطها النوعية قبل قرون، وأنَّ الأزمة فيها قد نشطت، وصارت النصوص تتصادى فيما بينها، فتُبعث مجدّدا، في نوع من التكرار الظاهر، الخصائص نفسها المهيمنة في النوع.

وفي مثل هذه الحال يتّجه التفكير الأدبي المباشر، والراغب في الحفاظ على المعايير، أكثر ما يتّجه، إلى إحياء خصائص الأدب الكلاسيكي، وبعث روحه في سياق ثقافي بدأ يشهد تحوّلات جديدة. حصل ذلك في الشعر عند الإحيائيين، وعند كتّاب النثر الذين بذلوا جهودا استثنائية من أجل بعث تقاليد النثر القديم، وكما نجد عددا كبيرا من الشعراء طوال القرن التاسع عشر وشطرا من القرن العشرين ممّن سعوا إلى التمسّك الصارم بتقاليد الشعر العربي الموروث في نوع من العناد الغامض الذي يفتقر إلى الحس التاريخي الذي ينزع إلى التغير والتحوّل، فإننا نجد أضعافهم ممّن بذلوا جهودا لا تنكر في إحياء تقاليد النثر، وبخاصة تلك التقاليد الأسلوبية النثرية التي اعتمدتها المقامات والرسائل الديوانية.

ولا يمكن تفسير ذلك إلاّ بتحوّل شروط الأنواع الشعرية والسردية إلى معايير نهائية، وعدم الوعي بوظيفتها، تلك الوظيفة التي بدأت تحول دون إضفاء قيمة خاصّة على النصّ، فقيمته متأتّية ليس من خصائصه الأسلوبية الفردية، ومن وظيفته التعبيرية والتمثيلية، إنما من أنّه يعيد إنتاج خصائص النوع الذي يتّصل به، فيداعب متلقّيا مستسلما، تمرّس على ذائقة محدّدة الشروط، وتدرّب على مهاراتها، ولا يريد تغييرها، كونه لا يعي أهميّة البدائل، ولا يعرفها، ويخاف منها، فالنصّ الأدبي، طبقا لهذا التصوّر، يكون نصّا أدبيا، ليس في التعبير عن نسق دلالي خاص به، إنما في امتثاله لشروط محدّدة وموروثة. لم يمض أكثر من قرن، وإذا بتلك المعايير تتناثر، وتتحوّل التركة إلى ذكرى.

تتغير الذائقة التقليدية، في إنتاج الأدب وتلقّيه، ببطء، وبذلك تشجّع ضمنا إشهار التمرّد عليها، حصل ذلك في الشعر الحرّ، وقصيدة النثر، ووقع نظير له في الرواية والقصّة القصيرة. ولم يكن متوقّعا، في الوعي النقدي التقليدي، أن يحصل كلّ ذلك، فـ"استقرار التقاليد الأدبية عند العرب قبل القرن التاسع عشر كان من الرسوخ إلى درجة لم يكن أحد منهم يتوقّع أن يبدع أحد الكتّاب في مجاله" وكان التصوّر يذهب إلى أنَّ "المهارة الفائقة في استخدام الكلمات"[2]. كانت القواعد راسخة، وثمّة حرية محدودة جدا تتمثّل في التراكيب اللغوية، وحتى هذه الأخيرة كان ينبغي مراعاتها والامتثال لقواعد البلاغة والسجع فيها.

ينبغي علينا الآن أن نبيّن السياقات الثقافية التي تتشكّل في داخلها مثل تلك الظواهر،

ظواهر الإحياء الأدبي، فالمجتمعات التقليدية ترسم صورة خاصة لماضيها، بما في ذلك لغتها، صورة تتعرّض لتنقية دائمة في وعيها ولا وعيها، فتُتخذ كأصل لا ينبغي الانفصال عنه، كل انفصال هو نوع من التدهور والانحطاط؛ لأنَّ تلك المجتمعات أنشأت عبر التخيّلات السردية منظومة رمزية محكمة من القيم والآداب تستجيب لتخيّلاتها وليس لواقعها، وعليه فالانقطاع عن تلك الأصول المتخيّلة ابتعاد عن الأصل، يشمل ذلك على حدٍّ سواء كلاً من أوصياء الثقافة الرسمية والعامة، ولكن بأسلوبين مختلفين؛ فالفئة الأولى: تتعلّق بمعايير أسلوبية وموضوعات منمّطة تستجيب لتلك الأساليب، وغالبا ما تتوافر في المعايير شروط تتّصل بقدرات النخبة وبراعتها التعبيرية التي تعتقد بأنّها تتميز بها عن العامة، ومثال ذلك، في النثر العربي القديم، مقامات الحريري التي انتزعت شرعية كونها المعيار الأمثل للغة والأساليب، وعليه فكلّ خروج على ذلك النموذج، يعدّ في نظر تلك النخبة انحطاطا متراجعا عن ذلك النموذج، واقترابا محتّما إلى الهاوية، ولهذا يجري دائما تضخيم مدرسي له عبر إحيائه بهدف مقاومة التحوّل الطبيعي الذي تسير فيه الأساليب.

أما بالنسبة للعامة: فالقضية تكاد تكون أكثر تعقيدا، فهي تُطوّر عبر الزمن أفكارا مناقضة لأفكار النخبة، وترى أن تلك النخبة تتحرّك في مجال مصطنع ومحكوم بمصالح خاصة قائمة على التواطؤ، ولهذا فإنها في آدابها تنتهك قواعد أدب النخبة، عبر السخرية والمبالغة والمحاكاة والتشخيص والفكاهة والروح الشعبي والضحك والمفارقة والتهريج والهجاء والمبالغات الإباحية المكشوفة، ولكنّها تطوّر عبر مخيالها منظومة قيم، تحتفي بالبطولة والغرائبية والمغامرة، وتنجح غالبا في التعبير عن ذلك، من خلال شطر القيم إلى ثنائيات متضادّة، مثالها الخير والشر، وبذلك فهي شأنها شأن النخبة تتعلّق بنموذج متخيّل من القيم، فتستدعي شخصيات متخيّلة أو شبه متخيّلة لتمثيل ذلك، وفي الوقت الذي يتبلور اهتمام النخبة حول الصيغ الأسلوبية يتجه اهتمام العامة إلى الصيغ الموضوعية، ولكن في الحالتين نجد عناية فيما لا نجده عند الطرف الآخر، فالعامة تبني تخيلاتها، وتحافظ عليها، عبر استدعاء الماضي واستعارته، فنموذجها متّصل بذاكرة جمعية، فيما النخبة تعنى أساسا بنموذج مرتبط بذائقة ما.

تتهدّد الآداب القومية مخاوف هي في حقيقتها مخاوف متخيّلة، لها صلة بالذائقة والذاكرة، ذائقة النخبة انحبست في نموذج متعال يُحتذى، فالحفاظ عليه، أمر يلازم النخبة، أما ذاكرة العامة، فمستباحة تتعرّض للانكسار والتغيير بفعل آليات التفكير الشفوي والتعبير الخاص به، فهي تتقبّل التغييرات الأسلوبية لأنَّ نموذجها التعبيري متحوّل لا يعرف الثبات، ولهذا فالمرويات السردية المعبّرة عن تلك الذاكرة تتعرّض لتغيير متواصل، فتختلف رواياتها باختلاف الأمكنة والأزمنة، بل إنَّ النسق الشفوي ومقتضيات التلقّي الحرّ تتدخّل في تكييف

كل مادة جديدة لتوافق التصوّرات الكبرى للعامة حول نفسها وذاكرتها، ولهذا تتضخّم متون المرويات السردية، وتتبدّل، وتتعرّض للتحريف، بحسب السياق الذي تروى فيه، كتضخّم كتاب "ألف ليلة وليلة"، و"سيرة الأميرة ذات الهمة". ويشمل ذلك السير الشعبية بأجمعها، فاختلاف رواياتها المعروفة، وتفكّك بعضها كالسيرة الهلالية، واندراج كثير من الحكايات فيها، يجعل منها مزيجا متحوّلا من الوحدات السردية التي تتقبّل التغيير والإضافة بصورة دائمة، وجميعها تخضع للإطار العام المتمثل بالبطولة والمغامرة.

يلزم التفريق بين الإحياء والتحديث، فإحياء نموذج أدبي تقليدي، يتعارض مع تحديثه، وكان النثر في القرن التاسع عشر أمام مفترق طرق واضح فيما يخص هذه القضية، ففكرة الإحياء كانت حركة فرضتها ضمنا تصوّرات وأحاسيس قيميّة وذوقيّة وثقافيّة لمقاومة الجديد الذي نظر إليه على أنّه تدهور للنموذج الجاهز والرفيع والمتخيّل والمتعالي، وقد انتصر ذلك جزئيّا في الشعر، منذ أن ظهر "ناصيف اليازجي" الإحيائي الأول في كل من الشعر والنثر، لكن البيئة الشعرية تلقّت فكرة الإحياء ولاذت به، وظل الأمر إلى وقت متقدّم من القرن العشرين، فيما اتسقت فكرة التحديث في النثر مع نفسها، وانتصرت في نهاية المطاف قبل ذلك بكثير.

وإذا ربطنا الأمور مجازّيا بـ"اليازجي" الذي كان في شعره ومقاماته من أوائل القائلين بإحياء النماذج الأسلوبية العليا في الأدب العربي القديم، نجد أنَّ فكرته اتخذت مسارين، ومصيرين مختلفين، فقد تراجعت أهميته كشاعر، لكنه بدعوته الإحيائية ينتسب إلى كبار شعراء الإحياء، وإن لم يُلق الضوء على ذلك بصورة كافية، فقد وضع تحت التصرّف شرحا لديوان المتنبي، وحاكى القدماء في قصائده على نحو لا يقبل اللبس، وكشف عن شاعرية في ذلك، فغذّى الإحيائيين بزاد دام أثره قرابة قرن من الزمان، أما دعوته الإحيائية كناثر، ممثلة بالمقامات التي حاكى فيها النموذج التقليدي أسلوبا وغرضا ـ وطالما عرّضت للوصف والبحث ـ فسرعان ما اصطدمت بمكوّنات التحديث الصاعدة في عالم النثر في القرن التاسع عشر، فتفتّت بسرعة مقارنة بما وقع في الشعر.

وإذا ما نُظر إلى النثر بصورته التقليدية الموروثة، فاليازجي هو الومضة الأخيرة في مداره. بعده بدأت التحوّلات الكبرى، تشقّق العالم الأدبي للنثر، وتمزّق خلال القرن التاسع عشر، وأعيد تشكيل مكوّناته، وترتيبها على نحو مختلف تماما لما حصل في الشعر الذي ظلّ امتثاليا للنماذج العليا الموروثة إلى منتصف القرن العشرين تقريبا، وذلك يعود إلى أنَّ المسار الأكثر أهمية في النثر كان يرتبط بالذائقة التي طوّرتها المرويات السردية خلال قرون طويلة، لكنه مسار لم يتم رصده ولا تقدير أهميته، بل أُهمل وهُمّش واختزل بدونية لا تُخفى، فيما كان الشعر والنثر المتكلّف، حاضرين كنموذج يمثل ثقافة النخبة. وفي ضوء كل

هذا يلزمنا الآن أن نقترب إلى طبيعة الموروث السردي الذي تمخّضت عنه الأشكال السردية الأولى للرواية العربية في القرن التاسع عشر، الأشكال التي تفاعلت فيما بينها لبلورة هذا النوع الجديد.

### 3. فاعلية الرصيد السردي.

ذهب "ريكور" إلى أنَّ "التراثية" هي المفتاح لتشغيل النماذج السردية، وبالتالي لتحديد هويتها، وتشكيل تراث ما يعتمد على تفاعل عاملين هما "المبتكر" و "الراسب". وإلى الثاني تعزى النماذج التي تشكّل أنماط الحبكات الخاصة بالأنواع الأدبية. ولكن ينبغي عدم إغفال حقيقة أساسية وهي أنَّ تلك النماذج ليست ماهيات أدبية ثابتة، إنما تنبع من تاريخ مترسّب طُمس تكوينه من قبل، وإذا سمح ذلك الترسّب بتحديد هوية أثر أدبي ما، فإن تلك الهوية لا تزول باستنفاد النماذج التي ترسّبت قبله.

وهنا تدخل أهميّة الابتكار، فالنماذج نفسها إنما نبعت من ابتكار أسبق، تتغير القوانين الأدبية تحت ضغط الابتكار، لكنها تتغيّر ببطء، بل إنّها تقاوم التغيير بسبب عملية الترسّب، وهكذا يظلّ الابتكار القطب المضادّ لقطب التراث، وهناك دائما متّسع للابتكار إلى حدّ أنَّ ما تمّ إنتاجه، هو دائما عمل فريد، فالقوانين التي تشكّل نوعا من القواعد التي تتحكّم بتأليف الأعمال الجديدة، تتجدّد بدورها بحيث يصير ما قبلها نمطا باليا، فكلّ عمل هو إنتاج أصيل، وكينونة جديدة في عالم الخطاب، ولكن العكس لا يقل عن ذلك صدقا، إذ يظل الابتكار سلوكا تحكمه القواعد، لأنَّ عمل الخيال لا يأتي من فراغ، فهو يرتبط، بطريقة أو بأخرى، بالنماذج التي يوفرها التراث، غير أنَّ بوسعه الدخول في علاقة متغيرة مع هذه النماذج. ويظلّ نطاق الحلول واسعا بحق بين قطبي التكرار الذليل والانحراف المحسوب، مرورا بجميع درجات التشويه المنظّم، فالحكايات الشعبية والأساطير والمرويات التراثية تقف قريبة من قطب التكرار، ولكن ما أن نترك وراءنا هذه المرويات السردية التقليدية حتى ينتصر الانحراف على القانون[3].

هذا التصوّر غير منقطع عن تصوّر "آيزر" للرصيد الذي تنبثق منه النصوص النوعية الجديدة، فرصيد النصّ الأدبي "لا يتكوّن فقط من معايير اجتماعية وثقافية؛ فهو يضم عناصر أدب الماضي بكل تراثه مع تلك المعايير" ووظائف الرصيد أنّه "يعيد صياغة العناصر الأدبية المألوفة بحيث تتحوّل إلى خلفية لعملية التواصل، ويقدّم إطارا عامّا يمكن وضع رسالة النصّ أو معناه فيه" وعليه فإنَّ "المعايير الاجتماعية والإيحاءات الأدبية التي تشكّل العنصرين الأساسيين للرصيد الأدبي تُستمد من نسقين مختلفين تمام الاختلاف، أولهما أنساق الفكر التاريخية، والآخر ردود الأفعال الأدبية القديمة تجاه المشكلات التاريخية"[4].

على أنّ التفسير الضيّق والمباشر لمفهوم النصّ الأدبي ووظيفته يوحي بفكرة القطيعة بين الأنواع ورصيدها؛ لأنّه لا يتلمّس الأبعاد غير المرئية في العلاقات، ولا يحفر في الموجهات الثقافية العامة التي ترسم للأنواع مساراتها الأسلوبية والبنائية والوظيفية. وإلى مثل ذلك أشار "ريكور" حينما قرّر أنَّ وجهة النظر التأويلية للتجربة الأدبية تختلف عن رؤية التحليل البنيوي المستندة إلى اللسانيات لها، فهي تذهب إلى أنَّ النصّ الأدبي وسيط بين الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان ونفسه. والوساطة بين الإنسان والعالم هي ما يصطلح عليها بالمرجعية، والوساطة بين الناس هي ما يعرف بالاتصالية، والوساطة بين الإنسان ونفسه هي الفهم الذاتي. والعمل الأدبي يتضمن هذه العناصر الثلاثة: المرجعية والاتصالية والفهم الذاتي. تبدأ المشكلة التأويلية حين تفرغ اللسانيات وتغادر، وهي تحاول أن تكشف ملامح جديدة للمرجعية ليست وصفية، وملامح للاتصالية ليست نفعية، وملامح للتأملية ليست نرجسية، مادامت هذه الملامح وليدة العمل الأدبي. بعبارة أخرى تقف التأويلية عند نقطة تتقاطع فيها الصياغة الصورية (الداخلية) للعمل الأدبي، وإعادة التصوير (الخارجية) للحياة[5].

تتفاعل عمليات الإنتاج والتلقي الأدبي، بما يمكن الاصطلاح عليه بـ"المجتمع الأدبي" الذي تتمركز اهتماماته حول هذه القضية، وبطبع المرويات السردية، وظهور الصحف، بدأ يتشكّل، لأول مرة، مجتمع أدبي عام، يختلف عن المجتمع المدرسي النخبوي الرسمي التقليدي الذي تبلورت ملامحه في المدارس الدينية والقصور والمجالس، وهذا المجتمع الذي لا يتقيّد بحدود واضحة، ولم يتجهّز لغويا وتاريخيا بصورة كاملة، تميّز بأنه مجتمع تواصلي، يتبادل أفراده الأفكار والرغبات والحاجات مباشرة، وكان حرّا في علاقاته؛ لأنّه لم يخضع بعدُ لتنميط ثقافي صارم، كان يبحث عن الاتصال بالماضي والحاضر عبر الإثارة والمغامرة والفرجة. وهذا المجتمع المتحوّل تاريخيا وذوقيا، يتفاعل مع المرويات السردية التي تستبطن تطلّعاته الثقافية البسيطة. ليس من المستغرب أن تنبثق الرواية العربية من المزيج المتحّلل للمرويات السردية، وليس من النثر الذي يتوافر على شروط الفصاحة المدرسية، فالرواية الأوربية، على سبيل المثال، تعدّ في إحدى تفسيراتها نوعا أدبيا مهجّنا تطوّر عن حكايات كتبت بالعامية، وليس باللاتينية التي اقتصرت على كتابة النصوص العلمية والنصوص المقدّسة[6].

كانت الثقافة الأدبية قبل القرن التاسع عشر تعبر عن نفسها بصيغتين، يمثلهما مساران متوازيان لم يقع بينهما تماس ملحوظ إلاّ في حالات نادرة، مسار الثقافة المدوّنة التي تمثلها الخاصّة، ومسار الثقافة الشفوية التي تمثلها العامّة، ولكل مسار تقاليده في إنتاج الثقافة وإرسالها وتلقّيها. وبظهور الطباعة، والتعليم، والصحافة، تداخل المساران، وأصبحت

الحدود بينهما شبه مفتوحة، وصار ممكنا للجميع بشكل عام أن يتعرّفوا إلى ثقافة وقع فيها لأول مرة نوع من التجانس في التلقّي، وإن كانت المخاوف مازالت مترسّبة في نفوس أتباع الثقافتين، صار بالإمكان قراءة المقامات بوصفها أدبا للخاصّة، والسير الشعبية بوصفها أدبا للعامّة، دون الاهتمام المدقّق بالخلفيّات الثقافية والتاريخية لكل تلك الأنواع الأدبية، وبهذا وقع اندماج نسبي، أدى إلى ظهور وعي جديد بأهمية الكتابة الأدبية بوصفها تمثيلا رمزيا للحياة والواقع والنفس.

## 4. العالم الافتراضي للمرويات السردية.

يلاحظ أنَّ العالم المتخيل الذي أنشأته المرويات السردية العربية القديمة، بما فيها السير الشعبية والحكايات الخرافية، عالم منقسم على نفسه بين الخير والشرّ، فأبطاله الرمزيون متعارضون في منظوماتهم القيمية والنفسية والاعتقادية، ويأخذ ذلك التعارض غالباً شكل صراع بين الأقطاب المتناقضة، فيُحلّ التعارض بانتصار الخير على الشرّ، ثم ينشأ مجدّداً بظهورهما، فالعوالم التخيّلية الافتراضية في تلك المرويّات تتألّف من تعاقب مستمر لنوازع متضادّة يجسدها أخيار وأشرار، وبذلك فمضمونها يقوم على نوع من صراع القيم الثابت. ومن اليسير وصف تلك المضامين بأنّها تجريدية، لها صلة بالتصوّرات الثقافية السائدة في عالم يرجع علّة حركته إلى مفهومي الخير والشرّ، فهي حركة سكون دائرية لا تفضي إلى نوع من التقدّم، فكلّما انهزم شرّ، استجدّ آخر، وليس ثمّة خير دائم.

يُختزل العالم في المرويات السردية إلى صراع حول جملة من الثوابت الإيجابية والسلبية التي يتكرّر ظهورها كموجّهات لأفعال الشخصيات، وهي تتوزّع لتمثيل تلك الثوابت، وما أن تستأثر قيمة ما بالأهمية إلاّ وتُواجه بقيمة مضادّة. والانتصار المؤقّت لإحدى القيم، يعني انتهاء وحدة سردية، وذلك قبل أن تظهر وحدة أخرى لمعالجة صراع انبثق من رحم الوحدة الأولى. فالحركة الدائرية لأبطال السير والخرافات وخصومهم محكومة بتناوب دائم، لا يوجد فيه منتصر أخير، ولا مهزوم نهائي، فما دام ثمة شرّ في العالم فينبغي أن يظلّ الأخيار في يقظة تامة، إذ سرعان ما يفاجئهم الأشرار.

وفي الوقت الذي يسعى الأخيار فيه إلى تحقيق عالم مستقرّ، يعمل الأشرار على زرع الفوضى فيه. وغالباً ما تكون الوضعية الأولية لعوالم السرد الشفوي القديم وضعية ثبات واستقرار، وينطلق الصراع في اللحظة التي يعبث فيها الأشرار بتلك الوضعية، ويخسرون، ثم تبدأ الحركة مجدّداً. فالثبات قرين الخير، والاضطراب لصيق الشرّ. وهذا التنازع المتواصل بينهما، لا يمكن أن ينتهي، لأنّه متّصل بالرؤية الدينية ـ الثقافية للعالم، تلك الرؤية التي تختزل تناقضات العالم إلى ثنائية ضدّية دائمة الحضور وهي: الخير والشر.

واستناداً إلى هذه الرؤية تتوزع المحاور الدلالية في السرد القديم، لتأخذ شكلها النهائي في صورة قطبين متنافرين. ويندرج أبطال السير الشعبية والحكايات الخرافية في فئة الأخيار، ويندرج خصومهم في فئة الأشرار، فالأميرة ذات الهمة، وسيف بن ذي يزن، وعنترة بن شداد، وأبو زيد الهلالي، والظاهر بيبرس، وعشرات غيرهم من أبطال الحكايات الخرافية في "ألف ليلة وليلة" و"مئة ليلة وليلة" و"الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة" ينذرون أنفسهم لمقاتلة الأشرار الذي يُفسدون العالم بضلالهم وشرورهم، فيغادرون بلادهم من أجل القضاء على الشرّ الذي يقع دائما في ممالك أخرى خارج دار الإسلام، وأحياناً يتسرّب إلى عالمهم حينما يقتحم الآخرون تلك الدار، ويفوزون إثر مصاعب جمّة، لكن الشرّ سرعان ما يندلع في مكان آخر، يقوم به أشخاص غايتهم هزم الخير والقضاء عليه، فيستعينون لذلك بالسحرة والمشعوذين الذين برعوا في ميدان الكفر والضلال.

لأسباب تتصل بنشأة المرويات السردية، وروايتها الشفوية في عالم ذي ثقافة عربية ـ إسلامية، ينتدب الأبطال أنفسهم للدفاع عن قيم معبّرة عن تلك الثقافة، عالم الآخر وأبطاله يمثلون الشرّ، وهم يحيطون بعالم الخير من كل جانب، ويتوزعون إلى أحباش وروم وهنود، وينتمون إلى عقائد أخرى، وهم يختلفون عن الأخيار بثقافتهم وأعراقهم وعقائدهم، وهكذا يتوسّع المجال الخاص بصراع الأضداد ليشمل العالم القديم بأجمعه، ثمة في المركز عالم خيّر مهدّد بالخطر من شتّى جوانبه، وفي السير الشعبية الضخمة، على وجه الخصوص ـ وهي الأكثر تأثيرا في اللاوعي الجمعي، والتي صاغت المخيال الإسلامي، صوغا رمزيا، وقامت بتمثيله لمدة طويلة ـ يندرج الصراع في سياق وجودي وعقائدي وثقافي وعرقي شامل، فالعالم منشطر إلى عالمين، والشخصيات منقسمة إلى فئتين، وهنالك دائما تحدّيات قائمة، ما دامت المواجهة أبدية بين ما هو خير وما هو شر. على أنّه، وحتى في الحكايات الخرافية، فخلف حكايات الحب والغرام والضياع والاغتراب والمجد، تظهر المنظومات القيمية لتحدّد مسار الأفعال واتجاهاتها ودلالاتها.

يريد الأخيار إحلال الوحدة محلّ الانقسام، والوصول إلى تثبيت عالم مُشبع بالفضيلة والإيمان، لكنّ الأشرار يسعون دائما لتقويض ذلك وإفساده، ويُؤثِرون دائما هدم الفضائل ومناصرة الشرّ. وكلّما انتهت جولة من الغزوات والحروب والمنازعات، أعقبتها أخرى، في تناوب لا ينتهي، وتُغلق تلك النصوص الطويلة والعالم يمور بالشرّ، فيما يقتطف الموتُ الأخيار واحداً إثر الآخر، دون أن يتطّهر العالم من دنسه بصورة نهائية، الخير ينتصر لكنّ نبع الشرّ لا ينضب.

### 5. تفكّك المرويات السردية.

تمثّل المرويات السردية العربية أنموذجاً واضحاً للأنواع المتحوّلة في تشكّلها وتفكّكها؛ فشأنها شأن الآداب السردية الشفوية لا تعرف النقاء ولا الثبات النهائي، إلاّ من جهة تخيّل أنّها كذلك، وهي مهجّنة من عناصر متعدّدة امتزجت في سياقات أدبية، ثم حُوّرت، وكُيّفت، ودُمجت فيها عناصر أخرى في عصور لاحقة. ومن اللازم القول بأنّه كلّما جرى فحص لبنية المرويات السردية العربية القديمة، وفي مقدمتها الحكايات الخرافية والسير الشعبية، يظهر أنّها شبكة تجميعية معقّدة من الوحدات السردية ذات الجذور المختلفة، وأنّها بدورها تتناسل وتتكاثر، وتتبادل المكوّنات فيما بينها، ويقترض نوع من نوع، فكثير من الوحدات السردية اندرجت في سياق السير والخرافات على حد سواء، وذابت في السياقات النوعية وأصبحت جزءاً من النسيج العام فيها.

أدرجت في سيرة "سيف بن ذي يزن" كثير من قصص العجائب، وقصص الجن، وقصص الحيوان، والأخبار التاريخية، و"ألف ليلة وليلة" ضمّت في إطارها الخرافي عناصر هي مزيج من السير الشعبية، وحكايات الحب، والقصص الديني، والأسفار، والأخبار، والإسرائيليات، وقصص الحيوان والجن. وقد تكامل تشكيل تلك المرويات طوال عدة قرون من الرواية الشفوية التي تحذف وتضيف بتأثير من حاجات التلقي.

إنَّ البنية الثقافية، بقيمها الدينية والاجتماعية قد تَحول دون رواية وحدة سردية تنافي النسق السائد من القيم، كما أنّها قد تضيف وحدات جديدة تفرضها تلك البنية ذاتها، وتحتاج إليها، وتبالغ فيها كالوحدات العجائبية والشبقية في "ألف ليلة وليلة". وهذا يفسّر اختلاف المرويات حسب الأماكن التي تروى فيها، وحسب الأزمنة. والمدونات التي عثر عليها لكثير من تلك المرويات، تختلف اختلافا كبيرا فيما بينها، ومثال ذلك "ألف ليلة وليلة" فرواياتها متعدّدة، وحكاياتها مختلفة. بل إنَّ الحكاية الاطارية الأساسية: حكاية شهريار وشهرزاد تعرّضت في كثير من النسخ لاختلاف واضح، وذلك ما تكشفه الطريقة التي تشكّل بها الكتاب من مناهل عدة، والطريقة التي تكوّنت بها السير الشعبية بصورة عامة[7].

وكانت تلك المرويات عرضة للتفكّك والاستبدال والإضافة، فـ"السيرة الهلالية" تفكّكت كثير من وحداتها الكبرى، وبدأت تروى بوصفها وحدات سردية مستقلة، وسيرة "الظاهر بيبرس" أضيف إليها ملحق مطوّل في تمجيد أسرة "محمد علي"؛ لأنّها كانت تروى في مصر على زمان العائلة الخديوية، مع أنّها كانت معروفة قبل ذلك، كما رأينا في شهادة "لاين" في الفصل الأول من هذا الكتاب. ويغلب أنَّ سيرة "الأميرة ذات الهمة" قد تغيّرت هي الأخرى، فـ"المقري" يشير إليها على أنّها "حديث البطّال"[8]. والبطّال هو إحدى الشخصيات الشطارية فيها، وليس الرئيسة المعقودة للأميرة ذات الهمة، ثم ابنها عبد الوهاب، الأمر الذي يرجّح

أنَّ الأجزاء الخاصة بـ"البطّال" كانت تروى منفصلة في القرن السابع عشر الميلادي، حيث كان يعيش المقرّي صاحب "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب".

لعل أبرز ما توصف به المرويات الخرافية والسيرية هو استقلال الوحدات الحكائية فيها، فالإطار العام لتلك المرويات، إنما هو خيط ناظم يجمع تلك الوحدات وينضّدها واحدة بعد الأخرى، وفيما يبدو أنَّ ترتيب الوحدات الحكائية يوافق المسار العام لسيرة البطل، إلاَّ أنَّ كلَّ وحدة لها مكوّناتها وموضوعها، وباستثناء كونها تندرج في ذلك الخيط، فإنَّ لها شبه استقلال عمّا قبلها وعمّا بعدها، يظهر ذلك بصورة أكثر وضوحا في "ألف ليلة وليلة" فلا ترابط بين الوحدات الحكائية إلاَّ من ناحية كونها خرزات يربطها نسق التراسل بين شهرزاد وشهريار. وظلّت تلك العناصر تتفاعل فيما بينها، في ازدياد مطّرد، أدّى في نهاية المطاف إلى تفكّك النوع وتحلّله.

الأمر الذي يمكن أن ننتهي إليه، هو أنَّ المرويات السردية العربية القديمة كانت في رحلة تحوّل نوعي مستمر، وأنّها لم تعرف الاستقرار النهائي، بالمعنى الكامل الذي يمكن التأكيد فيه أنّها أنواع ثابتة لها خصائص نهائية ومطلقة، فنحن نكاد لا نعرف البذور الأولى لها، ولا الإضافات التي لحقت بها، ولا الأجزاء التي حذفت منها، وتلك المشكلة لن تُحلّ إلاَّ استنادا إلى دراسة تقارن بين النسخ، وتكشف مسار التحوّلات السردية فيها، وهو أمر صار في عداد الصعاب الحقيقية بالنسبة للحكايات الخرافية والسير الشعبية بسبب عدم توافر المتون المدوّنة لها، ناهيك عن أنَّ الآداب الشعبية والخرافية تنهض في تعارض واضح مع فكرة التدوين الكتابي، الذي يحول دون انفتاحها تأثّرا وتأثيرا في المرجعيات التي تقوم بتمثيلها، فكلّ محاولة لتقييدها كتابيا ستفضي إلى وقف تطورها السردي والدلالي، وما وصل إلينا هو المدوّنات المتأخرة جداً التي كانت متداولة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

بين أيدينا الطبعات الشعبية التي اعتمدت تلك المدوّنات، وهي التي جعل الرواة منها مجرّد دليل لمتابعة الخط العام للأحداث. وكلّ الدارسين الذين اهتموا بموضوع رواية تلك المتون، خلصوا إلى أنَّ المادة المرويّة كانت تتجدّد، إضافة وحذفاً، مع كلّ راو، وكلّ رواية، وفي كلّ بلد؛ فالروايات العراقية والشامية والمصرية والمغربية للسير الشعبية العربية الكبرى فيها اختلاف كبير فيما بينها، وروايات "ألف ليلة وليلة" تختلف باختلاف البلاد والرواة، ولهذا فإنَّ بعض الوحدات الصغيرة كانت تتضخّم، حسب السياق الذي تروى فيه، لتصبح وحدة كبيرة وشبه مستقلة، وهذا الأمر يفسر ضخامة تلك المرويات والزمن الطويل الذي تستغرقه روايتها، وقد تتراوح بين عدة أشهر، وتصل أحياناً إلى سنة كاملة، كما هو الأمر بالنسبة لسيرة "الأميرة ذات الهمّة".

لم تطبع تلك المرويات كاملة أول الأمر، إنما كانت تطبع أجزاء متتالية، يكاد كل جزء يعنى بوحدة حكائية تمثل مغامرة كاملة يقوم بها البطل؛ فسيرة "الأميرة ذات الهمة" طبعت في سبعين جزءاً، وسيرة "عنترة" في خمسة وخمسين، وسيرة "الظاهر بيبرس" في خمسين، وسيرة "سيف بن ذي يزن" في سبعة عشر جزءاً، وهو أمر شمل السير الأقل شهرة وأهمية، حصل ذلك، قبل أن تُجمع في مجلّدات كاملة، فيما بعد. وهذا التقسيم إلى أجزاء بهذه الصورة التي انتهت إليها طباعة السير الشعبية يختلف عمّا أورده شاهد عيان لها في العقد الرابع من القرن التاسع عشر، وهو "لاين" الذي أوردنا وصفه لبعض تلك المرويات، وحتى "السيرة الهلالية"، طبعت منفصلة الأجزاء حسب المراحل الثلاث التي تكوّن الخط العام لمسيرة الهلاليين في التاريخ. وجدير بالذكر إنها جميعها نُشرت وشاعت قبل أن تباشر المجلات والصحف نشر الروايات المؤلّفة أو المقتبسة أو المعرّبة، والتي كانت في أول أمرها تحاكي تلك المرويات في العناية بالمغامرة والترحال والمفاجأة والنهايات السعيدة.

وعلى غرار تلك الوحدات المجتزأة من سياق المرويات السردية، وفي تقليد لا يخفى لعوالمها، وأبنيتها، وأساليبها. كان التماثل كبيراً بين تلك الأجزاء المطبوعة من السير والخرافات وكثير من حوادث الروايات وشخصياتها التي تكتب على غرارها، أو تقتبس وتحوّر أحداثها بما يوافق ذائقة التلقّي الشائعة آنذاك، الذائقة التي تمرّست في تقبّل المرويات السردية من قبل، وشمل ذلك، فيما يُختار للتعريب من روايات الفرسان والمغامرات والمطاردات التي تقع أحداثها على خلفيات تاريخية، وكثير منها تُغيَّر أسماؤها وتنشر بلا ذكر للمؤلف الأصلي، وأحيانا تحوّر أسماء الشخصيات والأحداث، ويشار إلى اسم الكاتب العربي أحيانا، وإهمال اسم المؤلف الحقيقي، كما سنقف عليه في مكان آخر بالتفصيل.

إغفال أسماء الرّواة في الآداب السردية الشفوية معروف، وبالإجمال فقد تداخلت المرويّات القديمة بالمؤلّفة والمقتبسة والمعرّبة، ومن الواضح أنّها كانت رائجة، فقد تخصّصت في نشرها مجلات كثيرة اقترنت بها دون غيرها، وشاعت، وكُثر طبعها ونشرها وتأليفها، وبدأت تلك المرويات تتفكّك وتتحلّل، وكأنها حكايات قائمة بذاتها، انفصلت عن السياقات الناظمة لها. وصار المتلقّون يتابعونها كحكايات شبه متكاملة، إذ غالباً ما يتعذّر، لكثير من الأسباب تتبّع السلسلة الطويلة التي قد يستغرق أمر طباعتها سنوات عدة. وكانت تنشر بوصفها حكايات للتسلية؛ لأنّها تقوم أساسا على المغامرة.

وقد لاحظ الطهطاوي ذلك منذ عام1867، في مقدمته لتعريب رواية "فينلون" لكنه اعتبرها حكايات بُتراً ومتقطّعة[9]. وهي ذاتها كتب "الأكاذيب الصرفة" التي أشار إليها محمد عبده في عام 1881، وأورد أنّه "يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع، وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلّة بقوانين اللغة، ومن هذا القبيل كتب أبو زيد، وعنتر عبس، وإبراهيم بن حسن،

والظاهر بيبرس. والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير، وقد طبعت كتبه عندنا مئات مرات، ونفق سوقها، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلاّ زمن قليل"[10].

شهادة محمد عبده، فيما يخص تزايد الاهتمام بالمرويات السردية، وإقبال الناس عليها، حتى أنّها كانت تطبع بالمئات، لها قيمة توثيقية؛ لأنّها تكشف موقف رجل دين، يمثل الثقافة الرسمية، وقد سعى إلى منع هذه الكتب وتحريمها، كما سنرى فيما بعد، لأنّها تحول دون بناء الوعي النخبوي الذي كان يمثله الشيخ وأضرابه، ولكنها من ناحية أخرى تكشف تزايد أهمية هذه المرويات. ومن المؤكد أنّها ستصوغ وعيا خاصّا بتلقي الآداب السردية، وستمتثل النصوص المؤلفة والمعرّبة له، أو أنّها في الأقل تعيد توظيف كثير من ملامحها الموضوعية والبنائية والأسلوبية، وهو أمر يتّضح لكلّ مراجع لطلائع الروايات المذكورة في تلك الفترة. تداخلت المرويات السردية الموروثة، بالمؤلّفة، والمعرّبة التي امتثلت في عناصرها الأساسية للشكل الشفوي وبنيته وعالمه الافتراضي، طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكانت تلك المرويات الموروثة رصيدا قويا لا يجهّز النصوص الجديدة بالأساليب والأبنية فقط، إنما يزودها بالعوالم المتخيلة، وظل هذا الترابط بينهما قويا إلى العقود الأولى من القرن العشرين.

## 6. تفكّك الأساليب الموروثة.

من المعلوم أنَّ اللغة مادّة الأدب الأساسية، وهي تتعرّض للتغيّر والتحوّل لدواعي الاستعمال وتبدّل الظروف الثقافية. والثابت "أنَّ التطوّر اللغوي يحدث في مادة اللغة التي تؤلّف بنيتها وكيانها" أي "الألفاظ التي تبنى منها اللغة" وهذه الألفاظ "يُخضعها الاستعمال فتجدّ فيها خصوصيات معنوية ذات ظلال دلالية جديدة يستدعيها الزمان والمكان، وليست العربية بدعا بين اللغات؛ ذلك لأنَّ اللغات كافة تخضع لسنّة التطوّر، وأنّ الكلمة في كثير من اللغات مادّة حيّة يعمل فيها الزمان، ويؤثّر فيها، وتجدّ فيها الحياة فتتطور وتتبدّل، وربما اكتسبت خصوصيات معنوية أبعدها الاستعمال عن أصلها بُعدا قليلا أو كثيرا، وليست العربية بنجوة من الذي طرأ على غيرها من اللغات"[11].

ينتهي أيّ تحليل موضوعي لحال الأساليب السردية الشائعة في الأدب العربي إلى رصد ضربين راسخين ومتمايزين من أساليب التعبير اللغوي، يرتبط كلّ منهما بطبيعة الأدب الخاص به؛ فالمرويات السردية، ووسيلتها المشافهة، طوّرت الأساليب اللغوية المتّصلة مباشرة بالبنية الذهنية والذوقية للعامّة، ومعلوم أنَّ "العامّة" في الثقافة العربية لها موقع مهمّش على مستوى الفعل والتاريخ والوعي والهوية، وقد تجاوزت تلك الأساليب الشفوية عقبات التفاصح المغالى به الذي شاع في الكتابة النثرية الفصحى، ودمجت أساليب تلك المرويات

عناصر متعدّدة من اللهجات والصيغ الجاهزة، والأشعار الدارجة، والمقاطع الوصفية المنتزعة من سياقات كتب أيام العرب، وكتب الأخبار، وانطباعات الرحّالة، فضلاً عن مزيج متنوّع تتواشج موارده بلغات الشطّار والعيارين والبخلاء والمتطفلين والمكدّين؛ وبذلك تشكّلت تلك الأساليب لتعبّر عن المواقف الانفعالية والشاجية من جانب، وعن التطلّعات السرّية والمختزلة للعامّة تجاه العالم الذي تعيش فيه من جانب آخر. وأضفت السياقات الثقافية التي يترتّب فيها تلقّي تلك المرويات قيما اعتبارية خاصة عليها، وبذلك عمّقت الأبعاد الدلالية لأساليبها. وصُبغت تلك الأساليب بالخصوصيات البيئية المحلية المتنوّعة حيثما أُنشدت وجرى تداولها، فتقبّلت اللهجات المحكيّة.

كلّ هذا يؤكد أنَّ أساليب المرويات السردية كانت دائمة التطوّر، لأنّها كانت مفتوحة على المكوّنات التعبيرية مهما كانت مصادرها، وساعد على ذلك التداول الشفوي لها إنتاجاً وإنشاداً وتلقّياً، فجاءت صياغاتها خليطاً من الإطناب والمخاطبة والحوار والمباشرة، فتضمّنت مزيجا متفاعلاً يشعّ بالدفء والإيحاء والعفوية والسلاسة، مع الأخذ بالحسبان التكرار والإسهاب وعدم الترابط الشائع في الصيغ الشفوية. وبسبب كل ذلك ظهر توافق واضح بين المتكّلم ووعيه الثقافي، فالرواة المتّصلون بالأوساط التي تتلقّى تلك المرويات ـ وعددهم كبير، كما بيّن لنا "لاين" من قبل ـ ركّبوا هم وأسلافهم هياكل تلك المرويات، ونقّحوا صياغاتها الأسلوبية عبر الزمن حذفاً وتبديلاً وإضافة، وتشبعّوا بعوالمها، وامتداداتها في الواقع الذي يعيشون فيه. كانوا يستقون لغتهم من الأوساط التي تتفاعل معها، ولذلك لا نجد بوناً واضحاً بين الشخصية وكلامها، فهما كلٌّ مندمج في سياق ثقافي واحد.

ولم يتردّد الرّواة في تكييف اللغات واللهجات والألفاظ والأشعار والحكم، والتهجين فيما بينها وصولاً إلى أسلوب خاصّ بمروياتهم. والرواية بوصفا نوعا أدبيا لم تكن بعيدة عن هذا النسيج المتنوّع من العناصر، فهي، كما ذهب "باختين" ظاهرة متعدّدة من ناحية الأسلوب واللّسان والصوت، وتتضمن وحدات أسلوبية غير متجانسة.. كالسرد المباشر، وإعادة تكييف المرويات السردية الشفوية والمكتوبة، وتتضمّن كتابات أخرى متنوعة: أخلاقية، وفلسفية، واستطرادات، وأوصاف أثنوغرافية، وأخيرا خطابات الشخصيات الروائية نفسها، وهذه الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة تتمازج عند دخولها إلى الرواية لتكوّن نسقا أدبيا منسجما، فتخضع لوحدة أسلوبية عليا تتحكّم في الكلّ... فالأصالة الأسلوبية للجنس الروائي تكمن في تجميع الوحدات المذكورة داخل الوحدة العليا الكلية، ولذلك فأسلوب الرواية هو تجميع، ولغة الرواية هي نسق من اللغات[12].

كان الرّواة يوفّرون مجال اتصال بين المتلقّين والصور المتخيّلة للنماذج البطولية العليا التي يتمّ استدعاؤها شفويا والتماهي معها طبقا لضروب متعدّدة، وبظهور الطباعة توسّع ذلك

المجال، وصار الإقبال على المرويات بشكلها المطبوع يسير بموازاة الشكل الشفوي، وينافسه. وهذا المجال الاتصالي أصبح مشبعا بتصوّرات تتضارب فيها حاجات جديدة للتعبير، مع رغبة عارمة في استحضار الماضي بصورته المتخيّلة التي تغاير الصورة الموثّقة والصارمة التي يقيّدها الإسناد في ثقافة الخاصّة. وكانت من قبل تواجه المتلقّين، في الأدب العربي القديم، مشكلة الفهم والاستيعاب، التي ذلّلتها المرويات السردية باعتمادها الأنظمة المباشرة والدافئة والشفوية للتعبير، واستعانت الرواية بهذا الأسلوب، فيما ظلّت الأساليب المتصنّعة مغلقة على العامّة، مُبهمة، مُتعالية، تحتاج إلى مهارات لغوية ومعجمية كبيرة، وأحيانا استثنائية، لحلّ ألغازها الدلالية، وكشف وجوهها البلاغية.

أما المؤلفات الكتابية، فسرعان ما غزاها التكلّف والمبالغة، وبسبب شيوع الأساليب المتصنّعة في الكتابة النثرية في الدواوين والمجالس والمناظرات والمجالات التعليمية الخاصة بتلقين علوم البلاغة وغريب اللغة، فإنَّ السرود الكتابية، ومثالها المقامات، امتثلت تماما للتكلّف والمغالاة في التعبير الفصيح، وتدرّج الأمر فيها، تبعاً لتدرّج التفاصح، فأسلوب "بديع الزمان "غير أسلوب "الحريري"، وأسلوب الأخير غير أسلوب "ابن الصيقل الجزري"، وأسلوب "الجزري" ليس مطابقا لأسلوب "اليازجي" ناهيك عن كتاب النثر الديواني، فثمة استغراق متواصل في التكلّف وتعمّد الغموض والمغالاة في التصنّع، وبذلك أُجهز على البداهة الأسلوبية، وحلّ محلها الانتقاء المحايد للألفاظ الغريبة والغامضة والمهجورة، للتدليل على جدارة المؤلف، أكثر من الاهتمام بالأبعاد الرمزية والإيحائية التي تحتاجها النصوص السردية. وظهر بون شاسع يفصل المتكلّم عن كلامه، كما أنَّ التأليف أصبح ميداناً لتجريب القدرات اللغوية لممارسي الكتابة، وقبل ذلك الامتثال لمعايير التصنّع كما استقرّت في القرون المتأخرة في كتب البلاغة.

لم يعد الأسلوب وسيلة للتواصل المباشر بين النصّ والمتلقّي، في المؤلفات السردية الكتابية، كما كان الأمر في المرويات السردية، بل أصبح الأمر مضمارا لاختبار الكفاءة التأليفية في رصف صيغ الترادف والتضادّ والجناس والطباق والتورية والاستعارة، والتمحّل في استثمار المعجم اللغوي بما يحتويه من غريب ومهمل وحوشي وملتبس ومتروك وغامض، وكل ذلك يحول دون إشاعة التراسل الحار والمباشر بين النصوص وألفاظها من جهة، والنصوص ومتلقّيها من جهة ثانية. ونسيت القاعدة الذهبية المعروفة التي سنّها من قبل "ابن المقفّع" حينما قال "إياك والتتبّع لوحشيّ الكلام طمعا في نَيل البلاغة فإن ذلك العيّ الأكبر". جرى تثبيت معايير أسلوبية تجريدية ومتعالية، يصار القياس فيها بموجب دلالة اللفظة المفردة وليس السياق اللغوي الشفّاف المعبّر عن الحال الموصوفة حيث ينبغي للمفردة

أن تندرج في السياق المطلوب، وتمتثل لحاجاته التعبيرية، بهدف إنتاج دلالة نصّية وليس دلالة معجمية.

كل ما مرّ ذكره قد يفسّر جانباً من استبداد المفهوم الشائع للبلاغة في العصور المتأخّرة على أنه الكفاءة في نظم الصيغ البلاغية البديعية ورصفها، دون الاهتمام الحقيقي بالمظهر الإبلاغي والتمثيلي، فغاية البلاغة ليس الإبلاغ بأفضل الطرق وأيسرها وأوجزها، كما كان الأمر من قبل، إنما أصبحت البلاغة هي البراعة في التكلّف والتصنّع. وهذا يكشف الأزمة الداخلية للأساليب المتفاصحة التي كانت مجرّد معايير أسلوبية، يحاول الكتّاب تطبيقها بناء على قواعد مدرسية جرى تلقينها كمنظومة متلازمة من المعايير الجاهزة والنهائية، دون أن تتفاعل مع المرجعيات الثقافية والاجتماعية التي لا تعرف الثبات، إنما هي في تحوّل دائم. وبدل أن يصار إلى حل هذه المشكلة، فقد جرى عدّ الأساليب المتفاصحة هي المعيار الوحيد السليم للتعبير الدلالي الذي ينبغي أن يحتذى. وظل الأمر يتفاعل بكل تعقيداته إلى مطلع القرن العشرين.

## 7. مفارقة الأساليب: نموذج مفتوح وآخر مغلق.

يصحّ القول بأنَّ النثر العربي في القرن التاسع عشر انتهى إلى إفراز نمطين أسلوبيّين من التعبير اللغوي، لكلّ منهما خصائصه وسماته ودرجة تمثيله للمرجعيات الثقافية، ويمكن الاصطلاح على أسلوب المرويات السردية الشفوية بـ"نموذج التعبير اللغوي المفتوح" فيما يمكن الاصطلاح على التأليف النثري الكتابي بـ"نموذج التعبير اللغوي المغلق"؛ ذلك لأنَّ الأول، بفعل آلياته الداخلية الشفوية، ووظائفه التواصلية، ظلّ متفاعلاً مع المرجعيات، ولصيقا بها، بما يجعله يتقبّل كلّ التطوّرات الحاصلة والممكنة فيها، أما الثاني فقد جرّد معياراً ثابتاً ومتعالياً ومنفصلاً عن كل مقتضيات التعبير التي لا تعرف الاستقرار والثبات، ولهذا فقد كان يقترض خصائصه من ذخيرة التعقيدات المدرسية المتصنّعة للتعبير التي استفحلت في العصور المتأخرة، وقطع الصلة المباشرة بالعالم الحي، وأعاد تنميط صياغاته ضمن أفق محكم ومغلق من القيود فيما يتّصل بالإيقاع المسجوع الخاص بالوحدات التركيبية للتعبير، والجفاف والتكلّف والحذلقة.

استعمال النموذجين المذكورين من أساليب التعبير، أفضى إلى نتيجتين مختلفتين، فلغة الصحافة التي تعاظم تأثيرها بالتدرّج منذ منتصف القرن التاسع عشر، ارتقت بالنموذج الأول وطوّرته لأغراضها، وهذّبته وكيّفته لكل مقتضيات التعبير اليومي، وبالنظر إلى أنّه كان مفتوحا على المتغيّرات، فقد تقبّل استعمال الصحافة له، بما في ذلك تنقيح صياغاته المسهبة، والتخلّص من الأشعار المقحمة فيه، ولم تكن ثمة مسافة قاطعة بين لغة الصحافة والمرويات

السردية، وأمكن مع الزمن، تذليل الصعاب التي من المنتظر أن تظهر في تحوّل كبير مثل هذا؛ فالصحافة وأساليبها اللغوية كانت شيئاً جديداً آنذاك، فمُهّد الأمر للرواية بأنّ تأخذ به في أول أمرها، ثم كيّفته لأغراضها التعبيرية في الوصف والتخيّل، فصار وسيلتها التعبيرية. وسرعان ما تبنّت المعرّبات الأدبية المزيج الجديد. أما النموذج المغلق فقد استعمل في مجال آخر إذ تعمد بعض "الكتّاب" المضي في استخدامه، دون الانتباه إلى الأزمة الداخلية التي كان يعانيها، وأهمها الانغلاق على نموذج تعبيري تجاوزه الزمن، والتجريد والترفّع عن المتغيرات الحيوية في المرجعيات الثقافية، وكانت النتيجة محاكاة لأساليب القدماء في هذا المجال.

وصف العقّاد الأساليب الكتابية النثرية المتكلّفة في القرن التاسع عشر، التي تندرج ضمن النموذج المغلق، فقال: إنَّ الكتابة كانت "قوالب جامدة محفوظة تنتقل في كلّ رسالة، ويُزج بها في كل مقام، وتُعرف قبل أن يمسّ الكاتب قلمه ويليق دواته. وكانت للمعاني القليلة المحدودة صيغ وقوالب لا يعتورها التصرّف والتبديل إلاّ عند الضيق الذي لامحيص عنه، والإفلاس الذي لا حيلة فيه. وكانت أغراض الكتابة كخطب المنابر تعاد سنة بعد سنة بنصّها ولهجة إلقائها، ووحدة موضوعاتها، كأنّها تُعاد من حاكية لا تفقه ما تقول على آلات حاكية مثلها لا تفقه ما تسمع! وانحسرت الذخيرة اللفظية ـ التي تتناول منها الأقلام ـ في أسجاع مبتذلة، وأمثال مُردّدة وشواهد مطروقة، وآيات من القرآن تُقتبس في غير معارضها، ويَحذَر المقتبسون أن يغيّروا مواضع نقلها، وترتيب الجمل التي تسبقها وتلحق بها كحَذَرهم من تغيير حروفها وكلماتها. فإذا جمعتَ هذه الذخيرة المحفوظة بين دفتي كتاب فقد جمعتَ عندك كل ما خطّه المنشئون من قبل، وكل ما في نيتهم أن يخطّوه من بعد، واستغنيتَ عن الأقلام والأوراق والمحابر وأدوات الكتابة كلها، ومنها المنشئون والمحبّرون"[13].

ومضى العقّاد واصفا رغبة بعض الكتّاب في إحياء تقاليد الكتابة النثرية، ممثلة بالمقامات، وكاشفا تململ روّاد التجديد من ذلك "كان الاحتفال بالكتابة علامة الغيرة على اللغة والقدرة على مجاراة الأقدمين فيها، وكانت المقامة بأسجاعها ومحسّناتها مثلاً للكلام المحتفل به ودليلاً على العناية بأحياء القديم، في الوقت الذي كان أحياء القديم فيه هدف النهضة وغاية القدرة التي تؤهّل صاحب القلم لحمل أمانة الكتابة في العصر الحديث، فشاع أسلوب المقامة في مقالات الصحف، وفي مراسيم الحكومة، وفي كتب التاريخ، والجغرافيا، وفي نقل الكلام المترجم، وشرح الكلام المنقول. ولا جرم كان من التجديد أن يتنبّه روّاد التجديد إلى خطأ هذا الرأي، وأن يختاروا الأسلوب المرسَل لموضوعات الكتابة المرسَلة التي تُطلَب للفائدة وتحقيق العلم والفهم، ولا تحتاج من تجميل البلاغة إلى مقصد غير مقصد الإبانة والإقناع وصحّة واللغة، وما تنطوي عليه من صدق التعبير وسلامة لفظه ومعناه"[14].

بنى الامتثال للمعايير النثرية الموروثة موقفا أخلاقيا متماسكا، فليس يمكن بسهولة التخلّي عن معايير ارتفعت في وعي الكتّاب إلى قواعد نهائية لكلّ تعبير نثري، فالمثال الأعلى لـ"ناصيف اليازجي" في "مجمع البحرين" على سبيل المثال، هو مقامات الحريري، ولأنّه كذلك، وصفه "لويس شيخو" بأنه "عمدة البُلغاء في وقته"[15]. ورسوخ مبدأ المحاكاة ذاته، هو الذي دفع بـ"مارون عبود" إلى القول ـ على الضدّ مما قاله "شيخو" ـ بأنَّ "اليازجي" يستوحي الكتبَ القديمة، ولا يستلهم غيرها. . وكأنّه ذات مجرّدة عن المكان والزمان"[16]. ولم يكن ذلك بخاف عن "جورجي زيدان" الذي أكّد أن "اليازجي" أودع في مقاماته من "فنون الإنشاء وصناعات البديع، ومن غريب اللغة ألفاظها المنتقاة، وأمثال العرب والآيات الشريفة، ما دلّ على طول باعه وغزارة محفوظه، وذلك فضلا عمّا أودعها من المسائل العلمية في كل فنّ، وما ضمن شرحها من تواريخ العرب وأنسابهم ووقائعهم"[17].

كان الشعور الخاص ببعث الأساليب النثرية للقدماء قد بدأ يتفاقم، وهو شعور يعبّر عن حس لغوي مجرّد عن فهم البعد التعبيري والتمثيلي للأدب، الذي أتخذ صيغته الأخيرة عند "اليازجي" باعتباره حاملا لمعرفة لغوية وبلاغية وليس تشكيلا لسانيا تمثيليا، ولهذا، كما يقول "هاملتون جيب" أوقف "اليازجي" حياته على بعث اللغة العربية، والعودة بها إلى سابق مجدها، وتخليصها ممّا علق بها من شوائب التجديد في الأسلوب والمعنى، وهو أعظم عالِم عربي في عصره دون نزاع. . . غير أنَّ عمله هذا كان اعتباطيا، إذ قام على التنكّر لكلّ ماله علاقة بروح العصر"[18]. وكان "شيخا من شيوخ الأدب العربي تأخر به الزمن"[19].

ليس غريبا أن توصف مقاماته بأنّها غير صادرة عن أية حقيقة، وإنما إنشاء وتقليد لا غير، ولا جدّة فيها ولا صدق، بل هي "تمارين في الفصاحة والبلاغة استوحاها من ناثري العهد المدرسي"[20]، فجاءت باردة باهتة اللون لا ابتكار فيها، هدفها محاكاة النماذج العليا الموروثة فحسب. لم تكن هذه الأحكام خاطئة بحقّ "اليازجي"، فهو نفسه رسم في مقدّمة "مَجمع البحرين" الهدف الامتثالي لكتابه الذي اقترن بأمرين متوازيين أراد "اليازجي" تحقيقهما: الوظيفة اللغوية بتقليد أساليب القدماء، فقد أكد أنّه تحرّى في كتابه ما استطاع من "الفوائد والقواعد، والغوارب والشوارد، والأمثال والحِكم والقصص التي يجري بها القلم، ويسعى لها القدم، إلى غير ذلك من نوادر التراكيب، ومحاسن الأساليب، والأسماء التي لا يعثر عليها إلاّ بعد جهد التنقير والتنقيب" ثم المحاكاة السردية لروّاد المقامات إذ يعترف بأنّه جاء متطفلا على "مقام أهل الأدب من أيمّة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر على شبه مقاماتهم من اللقب" وذلك إنما هو حسب قوله "ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول"[21].

وفي الأمرين كان "اليازجي" محاكيا من الدرجة الأولى، ومع أنَّ مقاماته استأثرت بأهمية

بالغة في عصرها؛ لأنّها كانت بيانا يهدف إلى إحياء التقاليد الكلاسيكية للكتابة العربية، وامتدادا للأساليب الرفيعة في التراث النثري القديم، وبخاصة أنَّ سؤال المغايرة لم يكن مطروحا بوضوح، فالمحاكاة هي النموذج الأمثل للإبداع في كل تصوّر إحيائي، ولكنّ تلك القيمة سرعان ما انهارت حينما اكتسب الأسلوب المرسل الطلق في الكتابة موقعه الشرعي في الرواية والصحافة، وجرت عملية واسعة لإعادة تقويم جهود "اليازجي" ليس في ضوء المؤثّرات التي تأثّر بها، ونهل منها، وحاكاها، إنما في ضوء المعايير الجديدة التي غزت الكتابة بكل أنواعها. فُهمت محاولة "اليازجي" بأنّها أشبه بعملية إحياء لأسلوب محتضر، قدّمت حلا مؤقتا، لكنه غير مسعف، لذلك الأسلوب من الانهيار بعد مدة وجيزة. على أنَّ الأمر لم يقتصر على "اليازجي"؛ فقد حذا حذو الحريري والسرقسطي وابن الصيقل الجزري وكتّاب النثر الديواني عدد من كتّاب المقامات والنثر خلال القرن التاسع عشر منهم: البربير، والمنيّر، ونيقولا الترك، والآلوسي، والأحدب، وإبراهيم اليازجي، وعبد الله فكري، وغيرهم كثير.

ويحسن أن نتريث قليلا عند الأخير منهم، فله مقامات يحاكي بها القدماء؛ وكتابته النثرية ظلت مهيمنة إلى أواخر القرن التاسع عشر ضمن النموذج اللغوي المغلق. أورد "علي مبارك" في كتابه "نخبة الفكر في تدبير نيل مصر" قول الشدياق عنه "ممّن برع في هذا العصر، وحقّ له به الفخر، في الإنشاءات الديوانية، وهي عندي أوعر مسلكا من المقامات الحريرية، الأديب الأريب الفاضل العبقري عبدالله بك فكري المصري، فلو أدركه صاحب المثل السائر (=ابن الأثير) لقال: كم ترك الأول للآخر؟[22]. ووصفه "حسين المرصفي" في كتابه "الوسيلة الأدبية" بشيء مماثل كما ينقل عنه "علي مبارك"، قال: هو "الأمير الجليل، صاحب الوقت الذي لو تقدّم به الزمان لكان له بديعان، ولم ينفرد بهذا اللقب علاّمة همذان، عبدالله بك فكري"[23].

وليس ذلك بكثير على "علي مبارك" إذ كان "فكري" هو الذي راجع كتابه "علم الدين" من ناحية الصياغة اللغوية. كما وصف بأنّه كان "محبّرا طويل الباع في الإنشاء متفنّنا في ضروب الكلام، راسخ القدم في علوم البلاغة ذلق اللسان"[24]، وهو الذي "لعب دورا كبيرا في إعادة الكتابة الديوانية إلى "العهد الجديد" من عهود الصنعة البديعية" و "حافظ على الأداء البديعي في رسائله وكتاباته"[25].

لاتكمن قيمة "اليازجي" و "فكري" بحسب شهادات التقدير التي أوردناها، في كونهما مجدّدين، إنما في كونهما محاكيين، فالمعيار هو المحاكاة، ويكون الناثر مجيدا بمقدر امتثاله وليس بدرجة خروجه، المعيار يشدّ الكاتب إلى الوراء، وقيمته لا تتأتّى من رغبته ولا من قدرته في القول، إنما من قابليته على التقليد الصحيح، وهذا ضرب من التأزّم النموذجي لأنّه

يعاند مسار التاريخ، ويستحضر من الماضي البعيد صيغا جاهزة. هذا النسق الأسلوبي بدأ يترنّح في نهاية القرن التاسع عشر، فالنثر راح يستجيب للتغييرات الجديدة، واحتاج ذلك تحديث الأساليب المرسلة، وبدأ النثر القديم بسجعه وطباقه "يفسح الطريق لأسلوب مرن وسهل على القارئ العادي، وقريبا من نهاية القرن التاسع عشر، كان الأسلوب النثري لعدد من الكتّاب العرب الحديثين يحمل النزر القليل من مشاكلته لنثر عصور الانحطاط "[26].

## 8. انهيار الأساليب المتكلّفة.

ومن أجل كشف الخلفيّة المسبّبة لانحسار الأسلوب المتصنّع، لابد من الإشارة إلى الحراك الثقافي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ففي مصر، على سبيل المثال، لم تكن هناك أية جريدة ناطقة باللغة العربية قبل عام1860، والجريدة الرسمية الوحيدة توقّفت عن الصدور لأسباب مالية، ولكن السنوات العشرين اللاحقة شهدت تزايدا مثيرا للانتباه في عدد الصحف التي بلغت العشرات، وحسب إحصاءات تقريبية فإنَّ قرّاء الصحف خلال ثمانينيات القرن التاسع عشر لم يكن يقلّ، في جميع الأحوال، عن سبعين ألفا، وبعض تلك الصحف كانت تستعين بالعامية المصرية كالتي أصدرها "يعقوب صَنُوَع" و "عبدالله النديم" ، وكان الإقبال عليها منقطع النظير، والأمر الجدير بالملاحظة هو أنَّ المقالات غير المترابطة والمملوءة بالنثر البياني والمحسّنات البديعية قد أخلَت الميدان بدرجة واضحة لأسلوب حديث في الكتابة الصحفية، فرضت تقنيات الصحافة المطبوعة والتلغراف على الكتابة أنماطا أسلوبية مختلفة كثيرا عمّا كان سائدا في القرون الوسطى من النثر المسجوع والمحسّنات اللغوية التي كانت لازمة للحفاظ على النصوص من أخطاء الناسخين، وساعدت الأنماط الجديدة، الموجزة، والواضحة، والمشتقّة من واقع الحياة على إدخال نمط نثري جديد، وربما تشكيل وعي جديد لدى القرّاء، وهذه التغييرات بدورها زادت من إيصال الآداب المطبوعة[27].

كان "اليازجي" و "فكري" معارضين للقدماء بالمعنى الأدبي لمفهوم المعارضة، أي مطابقتهم بالموضوع والشكل والقصد والأسلوب. هذا النمط من الرغبة في الكتابة ينشأ حينما تتصلّب معايير التعبير الأدبي، إلى درجة تصبح فيها سدّا يحول دون التفكير في الخروج عليها، إنما تصبح غاية الكتابة هي في تقليد نماذجها العليا، وكانت مقامات البديع والحريري قد تعالت في الوعي الكتابي النثري لتصبح الدستور الأسمى لكل كتابة نثرية عربية في القرون الوسطى، وهذا يرتبط بالتصوّر التقليدي المتصل بمنظومة ثقافية يتحرّك فيها الزمن من الأفضل إلى الأسوأ اعتمادا على ثنائية ضدّية بين الماضي والحاضر، فكلما تدنّى الحاضر اكتسب الماضي قيمة أكبر، غير أنَّ دلالة الزمن لا تتوقف على هذه الثنائية القطبية، إذ بداخلها عنصر ثالث هو المستقبل، يجب أن يبنى على منوال الماضي، فالماضي هو النموذج الأمثل الذي تسعى لإحيائه وإعادة بنائه، وعندما تواجه هذه المجتمعات أزمة قيمية لا تجد

لها حلا، فإنها تبحث عن صيغ موغلة في القدم أملا في إحياء ماض حقيقي أو متخيّل[28]، لكن هذه التصوّرات لم تكن قادرة على وقف الحراك الذي كان يمور في عمق المجتمع والثقافة والأدب.

أشار "عبد الفتاح كيليطو" في الفقرة الأخيرة من كتابه "المقامات" إلى التحوّل الذي ظهر في مفهوم الأدب في العصر الحديث، وذلك حينما وجد الأدب العربي نفسه أمام مفترق طرق، خلال القرن التاسع عشر، إذ بدأت تتبلور فكرة قبول الأدب بمعناه الحديث. ولأنَّ الإنسان لا يصفّي حساباته مع الماضي بالإشاحة عنه، فسيكون مفيدا الانكباب على هذا التحوّل والقيام بجرد لما كسبته الثقافة العربية (أو خسرته) في هذا التحول[29]. وفي كتابه "لسان آدم" حاول، من خلال الوقوف على نموذج مقامات الحريري، أن يقدّم وصفا لجانب من ذلك التحوّل، وبوضوح أشار إلى أنَّ "الحريري" الكاتب الأعظم انتشاراً بين القراء ما بين القرن الثاني عشر، والقرن التاسع عشر، صار اليوم منسيّاً للغاية. لقد تعرّضت الأنساق الأدبية لتحوّل عميق في العالم العربي نتيجة للتأثير الذي مارسه الأدب الأوربي، فصار الحريري رمزاً لكتابة لا يجب إعادة إنتاجها. نكتب اليوم ضدّ "الحريري"[30].

ولمّا كان "كيليطو" يتحدّث عن "أنساق" فمن الواضح أنَّ "الحريري" قد طوّر نسقاً في التعبير الأدبي إلى درجة انغلق فيها على نفسه، فأعيدت فيها صياغة البلاغة العربية في ضوئه. وحسب "كيليطو" ففي الحقبة الكلاسيكية، كان الكتاب الذي يجد فيه كلّ عربي نفسه هو "مقامات الحريري" فتلك النصوص كانت تسوق القارئ في التعرّجات المختلفة للأدب القديم: الشعر والنثر، الأنواع الشعرية والسردية، البلاغة، الأمثال، والشخصيات المثلية.. منذ صدور المقامات حظيت بمرتبة رفيعة، المرتبة العليا، فتفوّقت بذلك على جميع الكتب الأخرى.

كان هذا الكتاب بالنسبة للجميع، مجموع الأدب، وحصيلة كلّ الكتب السابقة. ولم يكن تعظيمه، خارج اللغة العربية، بأقل تألّقاً: تُرجم، واحتفي به في السريانية، والفارسية، والعبرية، والحال أنّه حين يبلغ كتاب مثل هذه الدرجة من الامتياز، فإنَّ جهد الإبداع ينكبح. من العبث، بعد المقامات، الكتابة والاستمرار في الكتابة. إنَّ الفشل الذريع لكل أولئك، وما أكثرهم، الذين قلّدوا "الحريري" هو من هذه الناحية ذو دلالة. والمؤلّف نفسه لم يكتب شيئا بعد رائعته، إن لم يكن مؤلّفين متواضعين في النحو. بعد أن كتب الكتاب، لم يبق سوى الاكتفاء بالشرح أو الصمت. وهكذا كانت المقامات خاتمة إبداع الآداب العربية[31]. وانتهى "كيليطو" إلى أنَّ "الحريري" شخصية "أنجزت مأثرة تسمو بها على عامّة البشر وتجعل منها موضوع خطاب إعجاب" شخصية، بلغت "مرتبة سلف أسطوري مجيد وراسخ"[32]. فكيف، وتحت أية ظروف تمزقت تلك الأسطورة؟

يلزمنا أن نمضي مع "كيليطو" الذي رسم لنا مسار انهيار أسلوب المقامة، ومن ثم انهيار "الحريري"، وبالإجمال انهيار الأساليب المتكلّفة، وما يفضي إليه ذلك من تمزّق وحيرة، فيقول: اليوم مات "الحريري".. لم يعد العرب يتعرّفون على أنفسهم في الصورة التي تعكسها عنهم المقامات. بل قد يحصل لهم أن يتساءلوا كيف استطاع مثل هذا المؤلّف، في الماضي، أن يثير كلّ هذا الإعجاب. ويعتقدون أنّهم قد فسّروا كلّ شيء حين يحيلون على انحطاط قد يكون أصاب الآداب العربية، ويكون "الحريري" أحد المسؤولين الرئيسين عنه. إنَّ المؤلف الذي أبهج القرّاء طوال ثمانية قرون، لم يعد يُنظر إليه إلاَّ كمشعوذ متغضّن وساحر رهيب، وإليه يُنسب "الجنون" الذي استبدّ بالذوق الأدبي الكلاسيكي.

هذا الانقلاب في الموقف إزاء "الحريري" بدأ انطلاقاً من اللحظة التي اكتشف فيها العرب الأدب الأوربي. قياساً إلى هذا الأدب، فإن المقامات وعدداً كبيراً من النصوص القديمة يُحكم عليها بالتصنّع، والتفخيم، والطنين، وباختصار فهي غير قابلة للقراءة. عدم الأمانة هذه للتراث الكلاسيكي تسبّب إحساساً بالخطأ وانزعاجاً عميقاً. فمن جهة: لا يقبل العرب صورتهم الماضية التي يقدّمها لهم "الحريري" (باعتبارها صورة رمزية لكتابة بالية) لكنّهم، من جهة أخرى، ينقادون بصعوبة إلى التسليم بأنَّ نتاجهم الأدبي لم يعد سوى انعكاس باهت للأدب الغربي، لذلك لا يتبنّون نموذجاً لهم لا "ألف ليلة وليلة" ولا "المقامات" ولا الأدب الغربي. وفي نهاية المطاف، فإن غياب كتاب نموذجي يتطابق مع غياب نموذج. وبالنسبة لعرب اليوم الكتاب هو ما لم يعد موجوداً وما لم يوجد بعد[33].

النتائج التي توصّل إليها "كيليطو" على غاية من الأهمية، لكنها تشتغل في ضوء واقع الأدب العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، وليس خلال القرن التاسع عشر، القرن الذي بدأ فيه نوع من التحسّس تجاه نفوذ "الحريري" بوصفه رمزا للأسلوب المتصنّع، ففي تلك الحقبة المملوءة بالتمخضّات والتحوّلات جرت في آن واحد عملية إحياء "للحريري" وعملية تخطّيه، وذلك يعود من جهة إلى أنَّ التشبّع بأسلوبه قد بلغ الذروة، فصاغ الذائقة التقليدية في الكتابة النثرية، ومن جهة أخرى إلى الإحساس بأنّه كفّ عن وظيفته التعبيرية، ولم يعد قادرا على القيام بمهمة التمثيل المطلوبة. وعليه فالنتائج التي توصل إليها "كيليطو" لا تأخذ في الاعتبار المؤثّرات المتفاعلة آنذاك، ولهذا فهو يتحدّث عن "حقائق" منجزة بالنسبة له. لكنّ أمرها لم يكن محسوما في تلك الفترة.

عدّ "الحريري" عقبة كأداء في وجه التطور في أساليب التعبير، ولكنّ الأساليب المنشودة البديلة، لم تأت من الغرب، كما انتهي "كيليطو" إلى ذلك، فاستشعار الحيرة فيما يخص الأساليب المناسبة كان قد انبثق في الثقافة العربية في القرن التاسع عشر قبل المؤثّر الغربي، الذي تأخّر طويلا. كان سجال الأساليب قد اندلع قبل أن تتمّ علاقة مباشرة بالأدب الغربي،

والواقع ـ وهذا ما يغفله "كيليطو" ـ فإنَّ المنازعة بين الأساليب انبثقت قبل ذلك بكثير، فالمرويّات السردية، وفي مقدّمتها السير الشعبية والحكايات الخرافية، كانت، فيما نرى، قد تشكّلت بهدف تلبية مطالب المخيال العربي ـ الإسلامي العاميّ المهمّش الذي أقصته ثقافة رسمية متفاصحة، ونجحت تلك المرويات في تمثيل المطالب الخاصة بذلك المخيال، طوال قرون عديدة، وفي خطّ مواز لهيمنة الأساليب المتفاصحة، وهي أساليب كان حضورها واضحا كونها وسيلة لتدوين الثقافة المتعالمة: الدينية والتاريخية والفلسفية والمعارف اللغوية، ولكن بجوارها تماما، وبعيدا عن الأضواء.

كانت الأساليب المرسلة الحرّة تحقّق تطوّرات على غاية من الأهمية، لكنها ظلّت دون رصد يبيّن مزاياها، ومن ذلك الأدب الجغرافي الذي تقع في الوسط منه كتب الرحلات، وقد نأى بنفسه عن التصنّع الذي اكتسح التعبير منذ القرن الخامس الهجري، ومنه فن الخبر الذي تمثله المدونات الكبيرة، ومثالها كتب الطبقات بأنواعها، وكتب التراجم، ومنها السير الموضوعية والذاتية، وهي غزيرة في التراث الأدبي، وبعد ذلك تأتي المرويات السردية ذات الأساليب المشبعة بالدفء الخاص ببلاغة العامة كالسير الشعبية والحكايات الخرافية. هذه الأشكال الأسلوبية المتنوّعة والشائعة والمتطوّرة بفعل التداول الشفوي الذي لم يربطها بمعايير نهائية لم يجر وصفها، ولم يُكتب تاريخها، بل نُظر إليها من الثقافة المتعالمة نظرة دونية، وعلى أنها منحطّة، وساقطة. وهي التي ورثها تدوين المرويات السردية في القرن التاسع عشر، وقُبلت تلك الأساليب وشاعت، قبل أن يتمّ التعرّف إلى الأساليب الغربية، ولم يلحظ "كيليطو" ذلك، ولم يُدخله بوصفه العنصر الأكثر أهمية في رهان الأساليب في ذلك الوقت. القول بالمؤثّر الغربي في تلك الفترة قول يفتقر إلى الدقّة، وهو يحتاج إلى إعادة بحث، من أجل ترتيب الحقائق مجدّدا في ضوء الواقع الثقافي للقرن التاسع عشر.

كنّا أشرنا أكثر من مرة إلى أنَّ الأدب السردي في ذلك القرن ورث تركة أسلوبية من نوعين: متفاصحة، جرى حولها جدل انتهى بعد مدة طويلة إلى الاستغناء عنها شيئا فشيئا، وأخرى طبيعية ومرسلة ومفتوحة، كانت محلّ استهجان من الثقافة الرسمية من قبل، لكنّها استخدمت في التعبير النثري، وتمّ تبنيها بعد تطوير جرى عليها، وظهرت في الروايات المبكرة منذ منتصف القرن التاسع عشر، على يد "خليل الخوري" و"فرنسيس مرّاش" ثم "سليم البستاني" و"جورجي زيدان" وغيرهم. وظلت مُشرعة على التطوّرات اللاحقة. والأمر الذي لم يثر انتباه باحث متّقد الذكاء مثل "كيليطو" هو الصعوبات الناشئة، التي تبلغ أحيانا درجة الاستحالة، في موضوع استعارة الأساليب، فالكلام بوصفه ترتيبا اختياريا من النظام المعياري للغة، كما هو الأمر في الأساليب الأدبية لا يستعار من الآخر.

إنّه ممارسة أدبية تتمّ في سياق ثقافي يضفي عليها، بتأثير من التلقّي، سماتها الخاصة. فلم يستعر العرب الأساليب المتفاصحة من غيرهم، قبل ذلك، إنما تطورت استنادا لحاجات التعبير والتلقّي ضمن سياق ثقافي خاص، وبالتناظر لم يستعيروا الأسلوب المرسل، إنما ورثوه عن المرويات السردية التي تفكّكت، وطوّروه ليوافق النوع السردي الجديد. وتطوُّر النوع الروائي كان إلى هذه اللحظة يرافقه تطوّر في الأداء اللغوي، فالنوع يتطوّر بأسلوبه، والأسلوب يتطوّر بالنوع الذي يعبّر به.

ينتهي كل من الأسلوب والنوع إذا انفصلا عن بعضهما، وإذا انغلقا على بعضهما بصورة تامة. وقع ذلك في الحالة الأولى مع المرويات السردية التي انفصلت البنية السردية المكوّنة لشروط النوع عن الأسلوب الخاص بها، فتفكّك النوع، وتطوّر الأسلوب حينما ورثه نوع بديل متّصل بفضاء السرديات نفسه، ووقع ذلك في الحالة الثانية مع المقامات حيث انهار النوع وأسلوبه لتشابكهما التام، وتلازمهما الكامل. ينبغي دائما أن تُترك مسافة رمزية تتفاعل فيها الأنواع والأساليب بحرّية تتيح إمكانية تطورهما معا.

لا يخفى أنَّ الأساليب الأدبية تستجيب لمعايير الذوق السائد، وتتحوّل بتحوّلها، ولا نعدم أن نجد كتّابا يتطلّعون إلى تحديث الأساليب، ويقومون بذلك، فيلاقون عَنتا في بداية الأمر، لكنّ ذلك بذاته يتسبّب في ترقية الذّوق وتطوّر الأساليب، فالأساليب لا تتطوّر عبر محاكاة النماذج الجاهزة فيها، إنما في الانحراف التدريجي والمتواصل عنها، كما أنَّ الأساليب يجري تقديرها في سياق ثقافي معيّن دون آخر، فإذا لم يعد اليوم مقبولا أسلوب الحريري؛ فذلك لا يعود إلى أنّه ضعيف وركيك؛ إنما لأنَّ الذوق الثقافي وجد أساليب أخرى تفوقه قدرة على التعبير عن حاجاته، وتتوافق مع متطلباته. إلى ذلك فالأساليب يجري تقديرها أو رفضها بحسب الحالة الثقافية للوسط الذي يتلقّى الكتابة، وتصلُح "مقامات الحريري" و"ألف ليلة وليلة" أن تكونا مثالا على ذلك، فكتاب "الحريري" الذي اكتشفه الأوربيون في القرن التاسع عشر، بفضل المستشرق "سلفستر دي ساسي" وتُرجم إلى معظم اللغات الأوربية الحية، فيما بعد، لم ينجح أبداً، في غزو جمهور غربي عريض، وظلّت معرفته محصورة ضمن المتخصّصين في الأدب العربي الذين يرون في معظمهم، وعلى غرار "أرنست رينان" أنّه "كتاب في الظاهر، تافه في العمق، والذي إذا قوّمنا شكله حسب أفكارنا الأوربية يتجاوز كل ما يمكن تصوّره في مجال "سوء الذوق"[34].

وإذا قورن أمر كتب الحريري بكتاب "ألف ليلة وليلة" الذي غذّى المخيال الغربي بصورة الشرق المطلوبة والمرغوب فيها، فإنّه، طبقاً لكل المعايير كتاب خاسر. ولكن، حينما نقلب وجه المقارنة، وننظر إلى الكتابين في سياق الثقافة العربية القديمة، فلا نجد إلاّ إشارات هامشية عن "ألف ليلة وليلة" عند المسعودي وابن النديم، وبدرجة أقل من ذلك عند

التوحيدي والمقرّي. وأهم الإشارات تلك التي يوردها ابن النديم، الإشارة التي يكتنفها الازدراء العميق، فالكتاب غث بارد في ذهن ذلك المفهرس الكبير[35].

وحده كتاب "الحريري" استأثر، في الثقافة العربية، منذ صدوره إلى القرن التاسع عشر بأكثر من ثلاثين شرحاً، كما يقول "بروكلمان"[36]. فما الذي دفع بـ"رينان" إلى وصف كتاب "الحريري" بأنه "تافه في العمق"؟ وما الذي جعل ابن النديم يصم كتاب "ألف ليلة وليلة" بأنه "غث بارد"؟ فيما، على العكس من ذلك غزا الكتاب الأول جمهوراً عريضاً من الثقافة العربية، وغزا الثاني جمهوراً عريضاً في الثقافة الغربية، إنّه ـ فيما نرى ـ اختلاف المعايير والأنساق الثقافية والذوقية للتأليف والتلقّي في الثقافتين المذكورتين في عصرين مختلفين.

لم يكن ذلك مقتصرا على "الحريري"، فسلفه "الهمذاني" جرى فهمه في الغرب طبقا لمفاهيم تلك الثقافة، ذهب كثير من الدارسين الغربيين إلى أنَّ "مقامات الهمذاني" تتوارى فيها المادة الحكائية أمام الأسلوب المتأنّق والمتصنّع، وقد تتبع "جيمس مونرو" ذلك عند "شنرى" الذي رأى حكاياته تافهة؛ لأنَّ الأسلوب هو الذي استأثر باهتمامه، و"نيكلسون" الذي عدّ الحكاية في مقاماته لا قيمة لها؛ لأنَّ الأسلوب هو كل شيء، و"برندرجست" الذي رأى الحكاية أسيرة الأسلوب، و"جب" الذي توصل إلى أنَّ "الهمذاني" يُخضع مادته الحكائية للشكل، و"غرونباوم" الذي رأى حكاياته مبتذلة لكنّها محاطة بفن لفظي رائع، وبخس "بلاشير" و"ماسنو" قيمة الحكايات في مقامات البديع، وارجعا قيمتها للأسلوب الذي جاءت فيه، ولم يوافق "مونرو" على تلك النتائج، واعتبرها نقصا في خبرة أولئك الباحثين في موضوعهم، وأعراض ضعف واسع الانتشار في حقل دراسات الأدب العربي[37].

أردنا بكل هذا التأكيد على أنَّ الوعي الواضح بالتجديد اللغوي لم يكن عميقا وجذريا آنذاك، فمازالت الذائقة التقليدية مهيمنة، وتقريظ أسلوب أدبي يندرج في سياق الامتثال لسطوة تلك الهيمنة. لكن الفوارق اتضحت بعد ذلك، فقد جرت محاكاة النموذج المغلق بدرجة ما من قبل "الطهطاوي" و"علي مبارك" ـ على سبيل المثال ـ بدرجة أقل مما قام به "اليازجي"، وقلّة من الكتّاب مَن تنبّه إلى عدم جدوى الأخذ بنموذج مغلق، كما هو، بل الأجدى محاولة تطويره، وتكييفه طبقا للمتغيرات الثقافية العامة، وهو ما قام به إلى حد ما "المويلحي" في "حديث عيسى بن هشام". لكنّ النموذج نفسه انكمش على نفسه شيئا فشيئا، وذلك قبل أن تعصف به الأزمة النهائية، فيتحلّل ويتلاشى في النصف الأول من القرن العشرين. وبمقابل ذلك تبنّت الصحافة والرواية النموذج المفتوح وانخرطت نخبة من الكتّاب في استعماله، فضلا عمّا ذكرنا، مثل: أديب إسحاق، وعبد الله النديم، وقاسم أمين، ومصطفى كامل، جورجي زيدان، ويعقوب صروف، وغيرهم.

## 9. الأساليب على مفترق طرق.

جعلت التطورات الثقافية، ومنها الأدبية، النموذجين المذكورين على مفترق طرق، فالنموذج الأول انفتح على الحاضر والمستقبل، وأخذ بالتفاعل مع الأساليب المستحدثة، فأغناها واغتنى بها، وغذّاها وتغذّى منها، أما الثاني فقد انغلق على معاييره، معانداً سُنن التطوّر، واستعار نموذجه الأعلى من الممارسة المدرسية المتصلّبة للتعبير الذي اقتضته ظروف لها صلة بالفكر اللغوي والبلاغي القديم، وكل محاولات التجديد ذهبت هباء في نهاية المطاف؛ لأنّها ظلّت تهتدي بتلك المعايير القديمة. إنّهما نموذجان اتجها اتجاهين مختلفين، أحدهما اندرج في سياق التطوّر الطبيعي للغة وألفاظها واستعمالاتها الجديدة، والآخر اعتصم بذاته في محاولة للثبات استناداً إلى مجموعة من القواعد التي رسختها تجربة تعبيرية محدّدة، فوضع نفسه في تحدٍّ مباشر مع الزمن، وكانت النتيجة تقبّل النموذج الأول وشيوعه، بعد صقله وتهذيبه، وهجر النموذج الثاني وانحساره، ثم التخلّي عنه في وقت لاحق. وهكذا فإن مخاض الأساليب في الأدب العربي الحديث شهد صراعاً مريراً، وتعسّراً واضحاً طوال مئة عام، بل أكثر، وذلك قبل أن يتم الأخذ النهائي بأسلوب وترك آخر.

كان "روحي الخالدي" الرائد الأكثر أهمية في الأدب العربي المقارن، قد أشار إلى أمر مثل هذا منذ عام1902حينما كتب في فرنسا كتابه "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو" الذي صدرت طبعته الأولى في عام1904في القاهرة، ففي سياق الصراع المحتدم بين المذهبين الكلاسيكي والرومنسي في الآداب الأوربية في مطلع القرن التاسع عشر، قال: إنَّ" انقلاب الأخلاق والعادات والأطوار استلزم انقلاب اللهجة وتغيير التعبيرات"[38]. هذه ملاحظة ثاقبة تشفّ عن تصوّر صحيح يربط بين الحراك الاجتماعي والثقافي، والربط بين المرجعيات والوسائل التمثيلية، وللتدليل على تفاقم الصراع بين اتجاهين أدبيين أورد "الخالدي" مثلا على التحوّلات الثقافية في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر حيث استعر الصراع بين الأسلوبين الكلاسيكي المتصنّع والرومنسي الحر.

هذا المثل الذي استقاه "الخالدي" من نظرته المستندة إلى فهم مقارن للآداب والعادات والثقافات يصلح في إضاءة القضية التي نعالجها الآن، قضية الصلة بين المرجعيات والأساليب المعبّرة عنها، قال "جاء أدباء الألمان بطرز جديد من الأدب كان له رواج على مرسح اللعب (=المسرح) وأقبل الناس عليه إقبالا عظيما. مع أنَّ الطرز الجديد الذي جاءوا به كان عاريا عن تلك الصور والأساليب البديعة التي في مؤلفات أهل الطريقة المدرسية (=الكلاسيكية) وخاليا عن ذلك التصنّع أو التعمّل الذي كانوا يتكلّفون له، ومجرّدا عن تلك المحاسن التي كانوا يؤلّفونها تأليفا. وإنما كان كلام الأدباء الألمانيين في هذا الطرز الجديد صادرا عن تأثّر وتهيّج وانفعال في النفس، وعن إحساس في القلب، فنفخ هذا الانفعال

والإحساس الروح في كلامهم، وصيّره كلاما حيّا تألفه أرواح المستمعين، وتحنّ إليه. ولم يقصد أدباء الألمان في ما ألّفوه الامتياز بالفضل والعلم بين الخوّاص، وإنما كانت غايتهم إفهام كلامهم لعوّام الناس ولجميع الأصناف من أولاد البلد الذين يقال لهم (بورجوا) فمن أجل هذا عدلوا عن الأخذ بعالي الطبقة من الإنشاء المصنّع، واستعملوا اللهجة المألوفة بين قومهم وأبناء بلدهم، وجعلوا اهتمامهم في نفخ روح الحياة في كلامهم، وأدخلوا فيه كلّ ما يُحدث انفعالا في النفس، وتهيّجا في العواطف بغير تهافت على البديع من الألفاظ، ولا على رعاية من القواعد، وصوّروا في كلامهم الغرائب والعجائب التي تشوق الأسماع لاستطلاع حقائقها، ولا تطمئن القلوب إلاّ بعد الوصول لنهايتها؛ فإنَّ الأذن تعشق بطبعها الأخبار، ولذا نرى عوّامنا في كل قطر وبلد يدورون وراء القصّاص (الحكواتي) من قهوة إلى أخرى، ويتلذّذون بسماع ما يتلوه عليهم من أخبار عنترة بن شداد، والزير سالم أبي ليلى المهلهل، والزناتي خليفة، وعلي الزئبق عايق زمانه، وقصة الملك سيف (=بن ذي يزن) والملك زاد بخت بن شهرمان، وجميع ما ورد في "ألف ليلة وليلة" من الحكايات. وإذا بات بطل الرواية في ضيق وكرب لا يهدأ بالهم، ولا تنام أعينهم إلاّ بعد تمام الخبر، وفهم ما جرى له "[39].

ربط "الخالدي" بين سياقين ثقافيين من أجل استنباط ظاهرة التحوّل الأسلوبي، وفي ذلك حالفه التوفيق، وبخاصة أنّه قد دعم الفكرة بأمثلة من الأدب العربي في القرن التاسع عشر، فإذا مضينا بتلك الفكرة إلى النهاية الطبيعية لها، أمكن القول: إنَّ التعارض بين النموذجين أصبح واضحا، فالنموذج المغلق يريد أن تستجيب العملية الأدبية الإبداعية لمعايير التصنّع الموروث، وطبقا لتصوّره فتلك الصنعة هي الإبداع الأدبي بعينه. لم يعد يُنظر إلى الأسلوب كوسيلة تمثيل أدبي، إنما صار الأسلوب المصنّع هو الأدب ذاته، وهذا تعبير عن درجة خطيرة من التأزّم الداخلي في النموذج المغلق الذي صادر العملية الأدبية المتنوّعة، ذات المكونات المتعدّدة والوظائف الإيحائية والجمالية والاجتماعية من أجل وسيلة التعبير، التي اختزلت مفهوم الأدب ذاته. وبالمقابل راح النموذج المفتوح ينظر إلى الأمر نظرة مختلفة تماما، كانت الغاية التمثيلية هي الأساس لديه، والأسلوب عنصر يندرج في شبكة متعدّدة العناصر، وظهر المتلقّي بوصفه غاية الأدب، صارت العملية الأدبية تعيد ترتيب مكوناتها: المؤلف (=حسب الدلالة العربية هو الجامع، وليس المبتكر) والنصّ والمتلقّي.

وقع التقاء لا ينكر أبدا بين المؤلف والمتلقّي في دائرة النصّ السردي، المؤلف يرسل والمتلقّي يستقبل، والنصّ هو الرابط التفاعلي بين مقاصد المؤلف ومقاصد المتلقّي، وهذا التفاعل الذي كانت أصوله معروفة في المرويات السردية الشفوية حرّر النشاط الأسلوبي من القواعد الثابتة والمعايير المطلقة، ولهذا كان (العوّام) بحسب تعبير "الخالدي" يدورون وراء

الرّواة الذين يكيّفون المرويات السردية لحاجات التلقّي الناشطة آنذاك. كان القصّاص على درجة كبيرة من الأهمية، وكانوا يقتسمون المدن فيما بينهم والأحياء، والمرويات السردية، كما كشف لنا "لاين" بالتفصيل ذلك من قبل، ولهم مواعيد وطقوس خاصة في القصّ، وفي القاهرة، كما يقول "عبد الحميد يونس" كان لمنشدي المرويات السردية نقابة لها شيخ يرأسها، ويشرف على مصالحها، ومصالح أفرادها، ويشجع على رواجها[40].

ولم يقتصر الأمر على القاهرة، فطوال القرون الأخيرة وحتى منتصف القرن العشرين كانت المرويات السردية محلّ احتفاء في كل مكان تقريبا[41]. ومازال الأمر قائما في بعض المدن الكبرى مثل دمشق والقاهرة حتى بداية القرن الحادي والعشرين. لم يكن ذلك ليحدث دون إثارة استياء بالغ من أنصار النموذج المغلق، فطالما وجّه ذمّ إلى هذه المرويات، وجرى التحذير منها، لما فيها من التخليط والأكاذيب المتخيلة، وفي المشرق العربي يوجد ربط واضح بين دلالتي الفعلين: قصّ وكذب، ومن ثم بين قاصّ وكاذب، وهو أمر يخالف تماما الدلالة المعجمية العربية التي تربط بين القصّ والصدق، والتي استخدمت في القرآن، فالقصّ هو، كما ذكرنا في الكتاب الأول، هو الخبر المقيّد بالدقة والصواب والحق واليقين والاعتبار والتدبّر والحسن[42].

القاصّ كما تجمع مصادر اللغة والمعاجم هو الذي يتتبّع الأخبار، ويتقصّاها بدقة. جرى تغيير كبير في دلالة اللفظ، وهو نوع من الإكراه والانتقاص الذي يعبّر في ثقافتنا عن صراع المفاهيم والدلالات بسبب اختلاف المرجعيات الثقافية. ورثت الرواية هذه التركة الثقيلة، وألحقت بالروائي الصفة ذاتها التي كانت ألحقت بالقاص، فتنكّر بعض من كبار الروائيين لرواياتهم خضوعا لسلطة التقاليد، وهو موضوع يكشف الصعاب الجديرة بالوصف التي واجهت الرواية والروائيين، وقد أفردنا له فصلا خاصا سيأتي ذكره في هذه الموسوعة لاحقا.

ما دمنا قد وضعنا تفريقاً واضحاً بين النموذجين اللذين أشرنا إليهما، وهما اللذان هيمنا على التعبير الأدبي النثري في أول نهضة الأدب ونشوء الرواية العربية، فيحسن بنا في هذا السياق، أن نستعين بتوصلات تدعم هذه الفكرة، وتعمقها، كان قد توصل إليها جملة من المنخرطين في النشاط الأدبي. فقد رأى "مارون عبود" أنَّ الكتّاب في القرن التاسع عشر كانوا "يحذون حذو كاتبين، بل ينسجون على طراز كتابين "مقامات الحريري" و"مقدمة ابن خلدون". يمثل الأول الأسلوب الصناعي الأجوف المموّه، ويمثل الثاني الأسلوب المحكم. فقصر العقول عن البحث حمل فريقا على إتباع خطى "الحريري"، أما المفكّرون ـ وما كان أقلهم في هذه الفترة ـ فكانوا يؤثرون "ابن خلدون" لجريانه مع الطبع وملاءمته لروح العصر، وظل الصراع مستمراً حتى انكسر قلم "القاضي الفاضل" و"الحريري" في آخر صفحة

من كتاب "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي "مجمع البحرين" لليازجي و "ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم "[43].

لا يتعارض هذا الرأي مع التفريق الذي أشرنا إليه؛ فهو يشير إلى أسلوبين، هجر أحدهما، وتم تطوير الآخر وتبنّيه، ويقدر تعلّق الأمر بأسلوب الرواية، فهو متصل في نظرنا، بالموروث الخصب والعريق الخاص بالمرويات السردية الشعبية، وقد أعيد تهذيبه وتجديده من قبل الصحافة والرواية كما وردت الإشارة إلى ذلك من قبل. إنّ الانتهاء إلى أسلوب نثري ليس أمرا هينا، وفي هذا السياق يؤكد "جيب" بأن تاريخ جميع الآداب يثبت أنّ" ابتكار أسلوب نثري متصرّف قوي التعبير أصعب كثيرا من ابتكار أسلوب شعري، وأنّ الأول يحتاج إلى وقت طويل من التطور والممارسة في الإنشاء "[44].

ولم يتحقّق الوصول إلى تلك النتيجة دون صعاب كبيرة، فتبنّي الأساليب النثرية المتفاصحة كان مثار احتجاج "الشدياق" منذ منتصف القرن التاسع عشر، حينما أصدر كتابه" الساق على الساق فيما هو الفارياق "هذا الكتاب الذي أورث منذ صدوره إلى الآن خلافا لا ينتهي، إلى درجة وصف بأنّه كتاب فحش ومجون" ودّ كل أديب لو ربأ بنفسه ونزّه قلمه عن تسطيره" لأنّ صاحبه "شحنه بالقصص المجونية "[45] فيما ذهب "شيخو" إلى التأكيد المباشر بأنّ "الشدياق" لم يرع فيه جانب الأدب "[46].

وبمقابل ذلك احتفى آخرون به على أنّه دشّن الخطوة الأولى لتحديث الأساليب العربية النثرية، فالعنوان التهكّمي والمسجوع للكتاب، والذي ينطوي على تورية تحيل على المؤلّف، والمبالغة أحيانا في المحاكاة الأسلوبية الساخرة لكتّاب النثر التقليدي، ودمج النثر المسترسل بمقامات تقف كخواتم تنذر بشرّ في نهاية الأقسام الأساسية للكتاب، كلّ ذلك لا يخفي الروح التعرضّية التي تحتجّ على هيمنة تلك الأساليب، وبراعة "الشدياق" الاستثنائية في الفكاهة تضمر احتجاجا ضمنيا من ذلك الأسلوب الذي استبدّ بالتعبير النثري، وهكذا فهو يحاكي ولكنّه ينتقد، في نوع من التعبير عن سخط لم يعد أمر ستره ممكنا. انتقد السجع، المظهر الأكثر بروزا في النثر القديم، واعتبره" ساقا خشبية" ينبغي الحذر من الاتّكاء عليها في التعبير، لأنّها تحول دون أن يحقّق التعبير مقاصده الأساسية، تلك المقاصد المعبّر عنها بالتوافق بين التعبير الأسلوبي والنظام الدلالي في العالم المتخيّل الذي تقوم النصوص ببنائه، والمفارقة التي يحتجّ عليها "الشدياق" تتمثّل بما يأتي: إنّ كتّاب النثر التقليدي الذين يبالغون في التسجيع لم يدركوا طبيعة الانقسام الواقع بين العالم الفني المتخيّل في مقاماتهم، وأساليبها التعبيرية؛ ففيما تمثّل المقامات عالما يحاكي الواقع من خلال انتخاب شخصيات تمرّ بمآسٍ ومصائب تُشبه تلك التي يمرّ بها الإنسان الحقيقي، فإنّهم يتكلّفون تصويرها بالفِقر

المسجوعة، والعبارات المرصّعة، وفيما الشخص يبكي ويشكو ويتظلّم، فإذا بالمؤلف يتعمّد إظهار براعته الباردة في التسجيع، والتجنيس، والترصيع، والتورية، والاستطراد[47].

كان عمل "الشدياق" مهجّنا من مشارب عدّة، فهو في جانب منه محاكاة للمقامة العربية، لكنه لا يلتزم قواعدها الكاملة، وهو في جانب آخر صدى للمؤثّرات الفكرية الغربية التي عرفها "الشدياق" مباشرة، وهو من جانب ثالث تشرّب الروح القصصية التي كانت سائدة في المرويات السردية العربية، كالسير الشعبية، وحكايات ألف ليلة وليلة[48] وذلك نوع من الكتابة الهادفة إلى اكتشاف هوية صاحبها الذي تنقّل بين البلدان والثقافات والديانات[49]. ولم يجانب "جورجي زيدان" الحقّ تماما حينما قال: إنَّ أسلوبه بشكل عام، كان يتصف بـ"السلاسة وارتباط المعاني بعضها ببعض، واتّساقها مع التوسّع في التعبير وتتبّع الموضوع إلى جزئياته مع مراعاة الموضوع الأصلي والعودة إليه"[50].

لكن احتجاجات "الشدياق" الضمنية مازالت دون درجة التحوّل إلى مبدأ نهائي يصلح أن يُقتدى، وهو نفسه يلتذّ في كثير من الأحيان في السير المستقيم وراء أسلاف النموذج المغلق حينما تعمّد أن يفرد صفحات كاملة من كتابه للغريب والحوشي من الألفاظ. وعلى الرغم من ذلك فلقد تم ضبط المفارقة، ولم يعد أمر السكوت عليها ممكنا، فـ"محمد عبده" الشيخ الذي تشبّع بذلك الموروث، تحسّس بوضوح هيمنة الأساليب المتفاصحة على التعبير، وأشار إلى أنّها لا تعنى بغير توافق الجناسات، وانسجام السجعات، وهي إلى ذلك مفرغة من المعاني الجليلة، وأبعد ما تكون عن الأساليب الرفيعة، وهذا بالنسبة لـ"محمد عبده" من أدنى طبقات القول[51]. ورد هذا النقد المباشر في سياق شرح نصّ رفيع القيمة الفنية، وظّف المعطيات الأسلوبية، بما فيها السجع، في سياق تعبيري مفيد، ضمن عصر كانت فيه البنية السجعية تحقّق أغراضها التعبيرية، إنّه "نهج البلاغة" لكن تلك البنية التي كانت تؤدّي وظيفة مهمة في عصر تبلور "النهج" لم تعد تؤدّي غرضها في عصر "الشرح". لم يستطع الإمام الشارح الصمت إزاء هذه المفارقة.

أشاع هذا الاحتجاج جراءة لا تخفى ضدّ التصنّع، لكنها جراءة كانت تتشكّل ببطء، ويسهم فيها بعد "الشدياق" و"محمد عبده" نخبة من المنخرطين في الكتابة الجديدة. بدأ شعور متعاظم ينشأ ضدّ المقامات في نهاية القرن التاسع عشر بوصفها معرضا للبلاغة والألفاظ الغريبة، ولأنّها لا تتضمن مغزى سوى ذلك، كما يؤكد "جورجي زيدان"[52]. إنّها إذن تفتقر إلى المرامي السردية التي من أسس وظائفها تمثيل عالم ما، تنكّبت المقامات المتأخّرة عن ذلك، وشغلت بالحيل اللغوية، والإغراب اللغوي. ثم أسهم "محمد حسين هيكل" بهذا الجدل المحتدم، فدعا إلى أن تشفّ اللغة عما يريد الأديب أن يحمّلها، وفي هذه الحالة ينبغي عليه التخلّص من أساليب الصنعة التي تحول دون ذلك، فبالتعبير الطبيعي

الشفّاف يتكوّن الأدب، يتحقّق ذلك بهجر عصر أدبي انقضى تمثله المقامات، والانتقال إلى عصر الأدب القومي الذي تمثله الرواية، والقصّة القصيرة، والمسرح، والشعر الوجداني[53].

أصبحت المقامات ـ كما تمّ بعثها مجدّدا، وبخاصة في بلاد الشام، في محاكاة واضحة لأساليب "الحريري" ـ تقف في طريق ظهور الرواية، كما خلص "محمد يوسف نجم" إلى ذلك، فالمقلّدون الشاميون، هم الذين التمسوا في المقامات طلبتهم، واتخذوها مثلا يحتذونه، ومنوالا ينسجون عليه وذلك عطّل النهضة القصصية؛ لأنّ المقامة بإطارها الصلب الجامد، وبإنشائها المتكلّف المرهق، وحكاياتها التي تتوارى خلف الشغف بالإغراب اللغوي، والحرص على تسجيل المعارف والعلوم، لم تكن لتلائم روح العصر الأدبية، ولم يكن مقدّرا لها أن تعيش وتزدهر وتواكب النهضة الأدبية الحديثة، وعلى الرغم من ذلك، فقد ظهر في مصر مَن حاول، ربما لآخر مرة، إنقاذ المقامات من المصير الذي آلت إليه، وكما يؤكد نجم، فإنَّ المصريين حاولوا بعث المقامة مجددا (=كما حاولوا بعث الشعر التقليدي) إنّه بعث في "ثوب قشيب لاءم روح العصر إلى حد كبير" كما ظهر الأمر عند المويلحي في "حديث عيسى بن هشام"، وحافظ إبراهيم في "ليالي سطيح" ومحمد لطفي جمعة في "ليالي الروح الحائر" وغير ذلك[54]. لكن تلك المهمة لا ينتظر منها أكثر ما انتهت إليه.

يصعب الآن موافقة "نجم" فيما إذا كان البعث النثري قد حقق أغراضه بالمعنى الكامل، شأنه في ذلك شأن البعث الشعري الذي ذهب أدراج الرياح، فليس من الحكمة نسيان العلاقة الصميمة والمتفاعلة بين النصوص ومرجعياتها وسياقاتها الثقافية، ولا يمكن تجريدها من ذلك. تصل الأنواع إلى نهايات محتّمة، فتتحلّل عناصرها، ويعاد ترتيب مكوّناتها لتنبثق، في ضوء مؤثّرات جديدة، أنواع أخرى. ففي ظل متغيرات جذرية، وحراك دائم، لم يعد أمر قبول الأساليب المتفاصحة مقبولا. وكلّ هذا أدى إلى تصدّع تلك الأساليب، وانهيار قيمتها الفنية، وتم بازاء ذلك تطوير أساليب المرويات السردية الشفوية لتوافق ضربا آخر من حاجات التعبير المستجدّة، فورثت الرواية كل ذلك، وطوّرته، واستقام أسلوبها الأدبي الخاص المتّصل بتلك الأساليب منذ منتصف القرن التاسع عشر.

### 10. خاتمة

تتبعنا بنوع من التدرّج الكيفيات التي تحلّلت فيها أبنية الأدب السردي القديم، سواء أكان ينتمي إلى المؤلفات الكتابية الفصيحة أم المرويات السردية الشفوية، بعد أن تبيّن لنا مضمون العالم الافتراضي الموروث القائم على التنميط الثنائي المتضاد في دلالته، وكنا نريد تبيان الصلة بين ذلك الرصيد الذي انهارت أبنيته السردية الكبرى، وتمثلها الأنواع الموروثة،

وكيف أصبح جاهزا لأن يعاد توظيفه في نوع سردي جديد هو الرواية، ولكن الأمر الذي أردنا التشديد عليه، هو أن انهيار العالم الافتراضي للسرديات القديمة صاحبه انهيار الأساليب المعبرة عنه، ومن الواضح بأن عملية انهيار الأساليب كانت مؤلمة وقاسية، ولها في نفوس الأوصياء على الثقافة الرسمية وقع الكارثة المشؤومة، فاستأثرت لذلك بجدل طويل. على أن مسار الحقائق الثقافية أفضى، في نهاية الأمر إلى تقبّل ذلك، بعد أن استوعبت الأساليب الحديثة كثيرا من الشذرات المتخلّفة عن تلك الأساليب القديمة، ومع اختلاف في الدرجة بين النموذجين اللغويين المفتوح والمغلق.

يمكن القول بأن الأول تعرّض للتكيف السهل والمرن في رهان التغييرات الأسلوبية، فيما تعرض النموذج المغلق إلى انهيار عنيف بسب صرامة المعايير والقواعد التي كانت تحكمه، ولم يكن ليتم كل ذلك بدون تأثير مزدوج وضع الأساليب الموروثة موضع المساءلة في قدرتها التمثيلية والتعبيرية، هذا التأثير فرضته من جهة حالة الحراك الثقافي المتنامية في القرن التاسع عشر، ومن جهة أخرى حالة التأزم الكاملة للأساليب نفسها، وبخاصة الأساليب الكتابية المتفاصحة. ولهذا السبب ولذاك جرت عمليات معقّدة تراوحت بين تكييف الأساليب لمقتضيات الحالة الجديدة، وانهيار الأشكال المتكلّفة التي تخطّها حاجات التراسل والتلقي، الأمر الذي يمكن القول معه بأفول عصر السرديات القديمة، وبداية الإعلان عن عصر السرديات العربية الحديثة.

## هوامش الفصل الثالث

1. عالجنا هذه القضية في الفقرة(5) الفصل(8) من الكتاب الثاني، من هذه الموسوعة.
2. بيير كاكيا، كتّاب النثر، انظر: تاريخ كيمبردج للأدب العربي، جدّه، ص567
3. بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، ص 45 ـ 46
4. فولفجانج إيسّر، فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، القاهرة، ص85
5. الوجود والزمان والسرد، ص47 ـ 48
6. برنار فاليط، النص الروائي، ترجمة رشيد بنحدّو، القاهرة، ص19
7. أنظر الفقرة(4) من الفصل(4) والفقرة(1) من الفصل(5) من الكتاب الأول
8. المقري، نفح الطيب، تحقيق إحسان عباس، بيروت، ج2ص290
9. الطهطاوي، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت، ج5 ص 348
10. محمد عبده، الكتب العلمية وغيرها، جريدة الوقائع المصرية في 11 مايو 1881، وقد أعادت مجلة فصول نشرت الوثيقة، انظر ص207 ـ 209 العد الأول لسنة 1991
11. إبراهيم السامرائي، التطوّر اللغوي التاريخي، بيروت، ص228 ـ 229

12. باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برّادة، القاهرة، ص38 ـ 39
13. العقّاد، مراجعات في الآداب والفنون، بيروت، ص156 ـ 157
14. العقّاد، عيد القلم، بيروت، ص 49.
15. لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر، بيروت، ج2 ص38
16. مارون عبود، رواد النهضة العربية، بيروت، ص 66
17. جورجي زيدان، بناة النهضة العربية، ص 163 ـ 164
18. هاملتون جيب، دراسات في الأدب العربي، دمشق، ص33
19. م. ن. ص 45
20. سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، ص4
21. ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، بيروت، ص9و10
22. علي مبارك، نخبة الفكر في تدبير نيل مصر، تحقيق محمد عمارة، بيروت، ج 3ص551
23. م. ن. 3: 552
24. رشيد عطا لله، تاريخ الآداب العربية، تحقيق علي نجيب عطوي، بيروت، ج2 ص366
25. محمد القاعود، مدرسة البيان في النثر الحديث، القاهرة، ص 15 ـ 16و ص39
26. سوميخ، الشعراء الإحيائيون، أنظر: تاريخ كيمبردج للأدب العربي، ص 70 ـ 71
27. كول، الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ترجمة عنان علي الشهاوي، القاهرة ص178، 179، 181
28. سيزا قاسم، القارئ والنص، القاهرة، ص70 ـ 71
29. عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، ص 220
30. عبد الفتاح كيليطو، لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، ص 77
31. م. ن. ص 75
32. المقامات، ص145
33. لسان آدم. ص 76
34. م. ن. ص 75
35. ابن النديم، الفهرست، تحقيق رضا تجدد، طهران، ص363
36. بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، القاهرة، ج 5ص147 ـ 150
37. مونرو، مقامات بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك، ترجمة خليل أبو رحمة، أربد، ص 73 ـ 74
38. الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج، تقديم حسام الخطيب دمشق، ص 148
39. م. ن. ص 154 ـ 155
40. عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص123
41. بُحثت هذه القضية في الفقرة (3 ـ 4 ـ ب) من الفصل(6) من الكتاب الأول.
42. م. ن. ص49 وط2 ص 61
43. مارون عبود، المجموعة الكاملة، بيروت، ص 436 ـ 437
44. دراسات في الأدب العربي، ص25
45. رشيد يوسف عطا لله، تاريخ الآداب العربية، ج2 ص364

46. تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج2 ص86
47. لشدياق، الساق على الساق، إعداد عماد الصلح، بيروت، ص70 و83
48. إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام، بيروت، ص37و39
40. جابر عصفور، فجر الرواية العربية: ريادات مهمّشة، مجلة فصول، القاهرة، ع4/ 1998 ص15
50. بناة النهضة ص 196 ـ 197
51. محمد عبده، شرح نهج البلاغة، بيروت، ص6
52. جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، بيروت، ج2ص610
53. محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، القاهرة، ص39و11
54. محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، ص12 ـ 13

الفصل الرابع

# التعريب ومحاكاة المرويّات السردية

## 1. مدخل

إنّ تراكم المسلّمات الثقافية التي أشاعها الخطاب الاستعماري اختزل الوعي الخاص بتاريخ الأدب السردي العربي الحديث، وسطّحه، وربطه مباشرة بمؤثّر غربي لم يكن له وجود حقيقي طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر، فحينما بدأ ظهوره المتردّد في النصف الثاني من ذلك القرن كانت الملامح العامة للرواية العربية قد تبلورت، والأخذ بمسلّمة التأثير الغربي، كما هي، يتخطّى إحدى الظواهر الثقافية والأدبية في ذلك القرن، وهي تفكّك الأساليب والأبنية التقليدية للموروث السردي العربي القديم، وتحولها إلى رصيد غذّى السرديات الناشئة بكثير ممّا تحتاج إليه، وزودها بالعناصر والمكونات ووسائل التعبير التي تلزمها، كما ظهر لنا في الفصل السابق، وكلّ ذلك تمّ قبل أن يتمّ التعرّف المباشر إلى الأدب الغربي عن طريق التعريب.

القول بأنَّ الرواية الغربية المترجمة هي التي صاغت الرواية العربية المؤلّفة وأوجدتها، زعم يفتقر إلى أيّ دليل واضح يؤكّده؛ فالترجمة التي اتخذت شكل التعريب الحرّ خضعت للذائقة الأدبية المتأثّرة بالمرويات السردية المزدهرة في تلك الفترة، ولم تتم ترجمة أي أثر سردي روائي ـ في حدود علمنا ـ إلى العربية ترجمة دقيقة وكاملة تحافظ فيها على البنية السردية للنصّ كما هو في أصله إلى العقود الأولى من القرن العشرين، فالنصوص المعرّبة كانت هي التي تخضع لنسق المرويات السردية الشائعة، ولذلك كان المعرِّبون يختارون من الروايات الغربية تلك التي توافق نسق المرويات السردية، وبخاصة حركة الأحداث الشائقة التي تتصف بالمغامرة والحركة، وبالموضوعات الرومنسية التي تتخلّلها حكاية حبّ لها مغزى قيمي واعتباري، وتجسّد بصورة ما موضوع الصراع بين الخير والشر، كما كانت المرويات السردية قد طرحته منذ بداية ظهورها، أو أنّهم آثروا تجريد النصوص الروائية من سماتها الفنية الخاصة بها، امتثالا لمعايير تلك المرويات، وراحوا يضيفون إليها خصائص أدب العامة، الأمر الذي جعلها من ناحية الأحداث والشخصيات، تماثل في ملامحها الأساسية

المرويات العربية، ولهذا يصعب ـ إلاّ على سبيل التمحّل وغياب الدقة، والموضوعية ـ القول إنَّ الرواية الغربية هي التي تسبّبت في نشأة الرواية العربية. وعلى أية حال فليس ثمة دليل يؤكد ذلك، سوى الاستيهام الإنشائي الشائع حول الموضوع.

تكشف المدوَّنة الضخمة للمعرَّبات السردية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، والطريقة التي تمّت بها عملية التصرّف بالنصوص الروائية الأجنبية عن ظاهرة أقل ما يقال فيها: إنَّ الوعي بالتعريب كان يهتدي بمرجعيات عربية متّصلة بالمرويات السردية الشفوية، وإنَّ النصوص المعرَّبة كانت تتعرّض إلى سلسلة متواصلة من التغييرات لتوافق الذائقة التي حدّدت ملامحها المرويات المذكورة قبل مدة طويلة من ظهور التعريب، وكما سنرى، فالنصوص الأصلية كانت تُنتزع من محاضنها الثقافية والنوعية، ويعاد إدراجها في نسق ثقافي آخر.

ليس هذا كلّ ما يتّصل بالأمر، بل إنَّ عملية تلقّي المعرّبات كانت تماثل عملية تلقّي المرويات السردية، والموقف الثقافي المضادّ لهذه يماثل الموقف من تلك، فالروايات المعرَّبة التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فُهمت وعوملت على وفق الأسلوب الذي فُهمت وعوملت به المرويات السردية من قبل، كالسير الشعبية والحكايات الخرافية، وفي الحالتين نظر إلى الآداب التخيّلية السردية نظرة مشوبة بالتوجّس، فهي مما يندرج ضمن كتب الأكاذيب التي ينبغي الحذر منها، كما أشار إلى ذلك بوضوح "محمد عبده" في عام1881، وقوبلت، شأنها في ذلك شأن الروايات المؤلّفة، بموقف ثقافي واجتماعي معارض، وهذا الموقف الثقافي يمكن تفهّم أبعاده في ظل التحوّلات الضخمة الجارية في تلك الفترة في البنية الثقافية العامة، وهو من الأهمية بحيث فرض العودة إليه في فصل خاص.

## 2. التعريب: الإرهاصات الأولى.

يصعب تحديد اللحظة التاريخية التي بدأت فيها الترجمة إلى العربية في العصر الحديث، فالتفاعلات الثقافية التي تتمّ عبر الترجمة والنقل كانت معروفة في الثقافة العربية من قبل، وتنصرف عنايتنا هنا إلى تتبّع ظاهرة التعريب الروائي، ثم المسرحي الذي ارتبط بها، بسبب الالتباس الذي صاحب ذلك لدى المعرّبين في هذا الموضوع، فتداخلت المصطلحات الدالة عليهما، إلى درجة تشكّى فيها كثير من الباحثين من صعاب التمييز بين النصوص، وفيما إذا كانت الهوية النوعية لها تنتمي إلى الرواية أم المسرح، وأدى ذلك إلى الوقوع في أخطاء كثيرة، ومعلوم أنَّ الترجمة الدينية قد بدأت قبل الأدبية، إذ قام المطران "جرمانوس فرحات" في القرن السابع عشر بترجمة الإنجيل إلى العربية مستعينا

بالأسلوب المسجوع، وفيما بعد وخلال القرن التاسع عشر انخرط مجموعة من الأدباء في الترجمة الدينية، وعلى رأسهم "ناصيف اليازجي" (1800 ـ 1871) و"الشدياق" (1804 ـ 1887)، وهما اللذان أسهما في ترجمة الكتاب المقدّس، لكن الترجمة الأدبية اتخذت مظهرا خاصا عُرف بالتعريب الذي له دلالة خاصة في هذا المجال.

أشاع التعريب مناخا سرديا مناسبا في الأدب العربي الحديث، وذلك حينما جرى اقتباس كثير من النصوص الروائية والمسرحية ونقلها إلى العربية، وهو تعريب لم يأخذ في الحسبان الدقّة الكاملة في النقل بين اللغتين المعرّب منها والمعرّب إليها، ولذلك فضّلنا استعمال مصطلح "تعريب" بدل "ترجمة"، لأنَّ المعرِّبين تصرّفوا في أسماء الكتب، وغيروا في أحداثها، وأخضعوا أساليبها لمقتضيات الأساليب النثرية العربية المتفاصحة بما تتضمنه من صيغ سجعية وصناعات بلاغية في بعض الأحيان، أو لمقتضيات الأساليب المرسلة السهلة التي أشاعتها المرويات السردية في أكثر الأحيان، والاتجاه الثاني هو الذي شاع وعُرف على نطاق واسع في مجال التعريب الروائي والمسرحي، وكان "محمد يوسف نجم" قد ذهب إلى أنَّ التعريب إنما هو: تكييف أحداث النصوص الأجنبية لتوافق بيئة عربية عصرية أو تاريخية، ويتبع ذلك تغيير أسماء الشخصيات، وتعديل طبائعهم، ومُثلهم، ورغباتهم، وتصرفاتهم، بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التي نقلوا إليها[1]. أي أنه بعبارة أخرى "نقل الحبكة بأكملها لتتناسب مع البيئة العربية.. مما اقتضى تحوير سلوك الشخصيات، ليتوافق مع التقاليد المقبولة"[2].

وشمل ذلك، كما سيتضح، تعريب النصوص الروائية والمسرحية على حدّ سواء، واختار كثير من المعرّبين اللغة الميسّرة وسيلة لذلك، وجاروا أساليب المرويات السردية الشائعة آنذاك، إلى درجة ظهرت المعرّبات أقرب إلى المرويات السردية العربية منها إلى أصولها الأجنبية، الأمر الذي يفسّر هيمنة نسق المرويات في التعبير السردي، وبخاصة في الأسلوب اللغوي والبنية السردية، ويشير "كاكيا" إلى أنَّ "معظم الأعمال المترجمة لم تكن ذات مستوى عال حيث شملت الكثير من المواد المثيرة للحواس كقصص الجاسوسية، والقصص البوليسية، وروايات الإجرام، والمغامرات العنيفة، وليس من الصعب معرفة سبب هذا، فالقارئ العربي، وقبل أن يتشكّل ذوقه ليتقّبل هذا النوع الأدبي، وجد نفسه يميل ميلا واضحا نحو نقيض الأدب ذي الأسلوب المتميز الذي كان يجلّه في الماضي"[3].

خضع المعرِّبون طوال القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين إلى الموجّهات الخارجية المهيمنة آنذاك في الثقافة العربية، تلك الموجّهات المتنازعة والمنقسمة على نفسها بين أسلوبين: متفاصح مغلق، وطبيعي مرسل ومفتوح، فعبّروا عن مرجعياتهم الفكرية والذوقية بما يوافق تلك الموجّهات، وجرى تبعاً لذلك التخلّص من كل الإشارات الحساسة

التي تتضمن إيحاءات دينية وجنسية تتعارض مع الثقافة السائدة، إلا مًّا يمرّ لمحاً وغمزاً في تضاعيف النصوص، بحيث لا يخدش الحياء العام، ولا يعرّض بالقيم السائدة. ولكن هذا لم يكن يشكل سوى جزء ضئيل مما غُيّر، فالتغيير الرئيس طال البنيات السردية للنصوص، ومسارات الأحداث، ومصائر الشخصيات، وكادت معظم المعرّبات تنقطع عن أصولها تماما بسبب ذلك، وكثير منها مازال مجهول النسب إلى الآن؛ فقد امتثلت لنسق ثقافي عربي، بدل أن تقوم بتغييره، كما يذهب القائلون بأهمية المؤثر الغربي، ومرّت مدة طويلة جدا قبل أن يتنظم التعريب في ضوابط دقيقة.

لعبت جريدة "حديقة الأخبار" اللبنانية دورا رائدا في العناية بنشر الروايات المعرّبة، منذ سنتها الأولى1858، وكثير من أصدقاء صاحبها "خليل الخوري" (1836 ـ 1907) كانوا يعرّبون الروايات، ويبعثون بها إليه لينشرها، ومنهم "سليم دي نوفل" (1828 ـ 1902) الذي دشّن للتعريب الروائي في "حديقة الأخبار" بتعريبه رواية "المركيز دي فونتاج" ورواية "الجرجسين" ولم ترد إشارة إلى مؤلفَي الروايتين وأصلهما، ونشرهما على التوالي في 1858و1859، ثم طبع الأولى في كتاب سنة 1860، وقام بعد ذلك "سليم بترس" بتعريب رواية "مداموازيل مالابيار" و"إسكندر تويني" بتعريب رواية "يمين الأرملة"، ثم أعقب ذلك نشر رواية "فصل في بادن" ورواية "بولينه موليان"[4]. وجدير ذكره أنَّ "الخوري" هو الذي أصدر عام 1867في مطبعته التعريب الذي قام به "الطهطاوي" لرواية "فينلون" التي سميت "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك". ويغلب أنَّ "الطهطاوي" لم يتمكّن من نشرها في مصر.

الملاحظة الجديرة بالانتباه في هذه الفترة المبكّرة من تاريخ التعريب هي أنَّ بعض المعرّبين الأوائل أعلنوا عن ضيقهم بالأساليب المتكلّفة الشائعة في المدوّنات النثرية التقليدية التي يغلب عليها التصنّع البلاغي المعروف، وهذا يكشف رغبة مبكّرة جدا تفضّل الأخذ بالأساليب المرسلة والسهلة للمرويات السردية التي كانت طباعتها ونشرها في ازدهار كامل، وحسب "فيليب طرّازي"، فإنَّ "سليم دي نوفل"، وهو أحد روّاد التعريب، كان "يرى أنَّ السجع والشعر على الطريقة القديمة من أشدّ العوامل الحائلة دون ارتقاء الكتابة في هذه اللغة؛ لأنَّ الكاتب العربي لا يكون ذهنه إلى درّ المعاني، واعتبار الألفاظ لباسا لها، أي أنَّ اهتمامه يكون بالقشر لا اللباب، وهذا من أعظم مصائب الكتّاب"[5]. ومع أنَّ بعض المعربين، ومنهم "الطهطاوي" سيحاولون الأخذ بالأسلوب المنمّق المتكلّف الذي يحاكي المدونات النثرية القديمة، لكن التيار العام سيأخذ بأسلوب المرويات السردية، على أنَّ "الطهطاوي" المتأخّر بعض الشيء عن الرواد الأُول للتعريب، سيمنح شرعية لحرّية التصرّف بالمعرّبات، وسيتوسع اللاّحقون في تلك الحرية إلى درجة تجاوزوا فيها كل حد.

### 3. الطهطاوي: تدشين شرعية التعريب.

يتبوّأ "الطهطاوي" (1801 ـ 1873) مكانة مهمة وأساسية، كلّما يجرى الحديث عن موضوع التداخل الثقافي الحديث بين الثقافتين العربية والغربية؛ وذلك ليس لأنّه من أوائل الذين عرضوا صورة مقرّبة ومفصّلة للثقافة الغربية ـ ممثلة بالثقافة الفرنسية ـ في كتابه الأول "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" الذي أصدره بُعيد عودته من فرنسا إلى مصر بثلاث سنوات، إنما ـ وهذا هو المهم في موضوعنا ـ لأنّه عهد إليه، تأسيس أول مؤسسة رسمية في الترجمة وإدارتها، وهي "مدرسة الألسن" وذلك بداية من عام1836وقبل أن يُتفق على تسميتها المذكورة، كانت تسمّى "مدرسة الترجمة" ولكن أعمالها لم تنتظم إلاّ مع التسمية الجديدة. وكان الهدف من إنشاء هذه المدرسة تخريج المترجمين الذين يُعهد إليهم بترجمة أمهات الكتب في العلوم العسكرية والهندسية والقانونية، وبفضل "الطهطاوي" أمكَن لمدرسة الألسن أن تخرّج أكثر من مئة مترجم خلال عشر سنوات. وكان "الطهطاوي" يراجع بنفسه ما يُترجَم من الكتب، وينقّحها، ويشرف على طبعها، وكان ثمرة ذلك الجهد العظيم، فيما يقال، أكثر من ألفي كتاب مترجم إلى اللغة العربية في تلك الفترة، وهي تغطّي كثيرا من الحقول العلمية والجغرافية والقانونية[6].

في القوائم المنشورة للكتب التي عرّبتها مدرسة الألسن، طوال عهد محمد علي، لا يوجد تعريب لأية رواية، فوظيفة مدرسة الألسن كانت مكرّسة للموضوعات العلمية والقانونية، التي كانت الدولة المصرية الناهضة بحاجة ماسة إليها، وبخاصة العسكرية، وقد أنشئت المدرسة لتلبية هذه الحاجة، وليس للقيام بدور أدبي يقصد به التعريف بالآداب ونقلها إلى العربية، وقبل أن نتوغل في موضوع التعريب خلال هذه الفترة لابد من الإشارة إلى أن المصادر المتأخرة التي اعتنت به قد بالغت في أمره، وضخّمت الدور الأدبي لمدرسة الألسن، إذ لم يظهر أي تعريب أدبي طوال تلك المدّة، باستثناء ديوان "كلّستان" للشاعر الفارسي "سعدي" وهو الكتاب الوحيد الذي عُرّب من الفارسية إلى العربية، عرّبه السوري جبرائيل يوسف مخلّع، وصدر عن مطبعة بولاق في عام 1846، أي بعد عهد محمد علي. ومن بين الكتب العسكرية والقانونية والتاريخية والطبية والهندسية والجغرافية والرياضية وعددها191 كتابا، لا يوجد سوى كتاب سعدي فقط، وهو ليس كتابا سرديا، ولم تعرّب أية رواية، فلا دور لمدرسة الألسن في هذا المجال، والمبالغة في تضخيم دورها يخفي غياب اهتمامها بالجانب الأدبي.

إذا عدنا إلى بحث موثّق يقوم مباشرة على فحص الكتب التي عُرّبت آنذاك، وهو كتاب " تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي "لجمال الدين الشيّال، الذي نال به عام 1946جائزة البحث الأدبي من مجمع فؤاد الأول الملكي للغة العربية ـ الذي سيصبح

فيما بعد" مجمع اللغة العربية" ـ فإن صورة مغايرة تماما لما هو شائع حول الأدبيات الخاصة بعصر محمد علي ستظهر إلى الوجود، وقد أجمل الشيال كل ذلك بقوله"عاشت حركة في عصر محمد علي نحو العشرين عاما، وكان الجهد خلالها متّجها كله إلى الترجمة فقط، ولم يجد تلاميذ المدارس ومدرسوها، وخريجوها الفراغ الكافي ليستجيبوا للثقافات التي تلقّوها فيؤلفون، كذلك كانت ترجمتهم تصطبغ بالصبغة الرسمية، فهم ـ إن صح التعبير ـ كانوا مترجمين لا هاوين، يترجمون ما يؤمرون بترجمته، لا ما يريدون ترجمته، وما يؤمرون بترجمته كان علما خالصا لا يستطيع القراء العاديون ـ على ندرتهم ـ أن يقرأوه، أو يتذوّقوه، وهو إن فكروا في قراءته لا يستطيعون فهمه. . ولهذا كان تأثير الترجمة ـ في عصر محمد علي ـ في المجتمع المصري ضئيلا جدا إن لم يكن معدوما. . . وعندما أنشئت مدرسة الألسن كانت كتبها التي ترجمت في العلوم الاجتماعية المختلفة من تاريخ ورحلات وجغرافيا وأدب أقرب إلى ذهن القارئ العادي وفهمه، وكان من الممكن أن تؤثر هذه المدرسة وخريجوها التأثير الطيب في ثقافة الشعب المصري لو أمتد بها العمر، ولكنها ألغيت بعد موت محمد علي، وتشتّت خريجوها موظفين في المصالح والدواوين المختلفة"[7].

فكيف ترسخت الصورة المغلوطة لدور مدرسة الألسن؟يرجع الشيال ذلك إلى الربط الخاطيء، من قبل كثير من الباحثين المعنيين بعصر محمد علي، بين الترجمة والبعثات، والحقيقة غير ذلك، فمن بين أفواج المبعوثين إلى أوربا"لم يعد للتخصّص في الترجمة. . . إلا رفاعة رافع الطهطاوي، غير أنه كان يراعى دائما في منهاج الدراسة إعداد المبعوثين للتخصّص في علومهم وفنونهم أولا، ثم إتقان اللغات الأجنبية ثانيا ليترجموا كتبا فيما تخصصوا فيه"[8]. ولما كانت البعثات اقتصرت على العلوم العسكرية والهندسية والطبية والعلمية، ولم يكن من بينها أي من التخصّصات الإنسانية، فقد انعدم وجود أحد يهتم فيما له صلة مباشرة بالجوانب الإنسانية، وبخاصة الأدبية.

معلوم أن الطهطاوي ألحق بإحدى البعثات إماما وليس مبعوثا متخصصا، وأفلح، لما وصل إلى فرنسا، في إيجاد مجال للدراسة بين المبعوثين يوافق ميوله واستعداداته الثقافية. فلم تكن الترجمة الأدبية من اهتمامات مدرسة الألسن، واهتمامها بالتواريخ جاء بسبب الميول الشخصية للطهطاوي، وليس من الدور الوظيفي المناط بها، وكل الإشارات حول ترجماتها الأدبية تقوم على نوع من الخلط بين عناوين الكتب المسجوعة التي توحي بأنها أدبية أو روايات تاريخية، وهي ليست كذلك، وأول الأوهام يتعلّق بتعريب محمد مصطفى البياع لكتاب "فولتير"الموسوم"مطالع شموس السير في وقائع كرلوس الثاني عشر"الذي صدر في عام1841، وهو كتاب في تاريخ الملك كارلوس الثاني عشر ملك السويد للفترة 1697 ـ 1718 وليس رواية تاريخية كما يوحي عنوانه، وعلى غراره صدر كتاب"فولتير"الآخر

"الروض الأزهر في تاريخ بطرس الأكبر" عرّبه أحمد عبيد الطهطاوي، وصدر في عام 1845. وقبل ذلك صدر كتاب "تاريخ نابوليون وإيطاليا" نُقل من الفرنسية إلى التركية، وليس إلى العربية، كما يتوهم كثيرون.

يلاحظ أن المعربين لم يذكروا أسماء المؤلفين إلا فيما ندر؛ ولهذا ظهرت الكتب وهي لا تحمل اسماء مؤلفيها، بل طغت على المحررين والمصححين والمترجمين تقاليد التأليف القديمة التي توجب أن تكون أسماء الكتب مسجوعة، وكانت معظم الكتب التي ترجمت مكرسة لفائدة التعليم بالمدارس الخصوصية، وبخاصة مدرسة الطب والهندسة. وكان الطهطاوي يحرص على تلبية رغبات محمد علي في الاختيارات العامة للترجمة "لكنه كان يتحيز للكتب التاريخية تبعا لخطة خاصة رسمها لنفسه، ويتضح... أنه كان يريد أن يترجم كتبا تغطي تاريخ العالم منذ أقدم العصور حتى أحدثها، وإن كان تاريخ فرنسا قد حظي بعناية خاصة... ومن عادته أنه لا يتقيد بنصوص المؤلفين عند الترجمة، بل يبيح لنفسه إضافة أجزاء من كتب عربية قديمة ليكمل بها ما في هذه الكتب من نقص"[9].

رسخ أوائل المعرّبين في مدرسة الألسن تقاليد التعريب اللاحقة. في البداية كان السوريون هم الذي يتولون الترجمة، وبمرور الزمن حلّ المصريون محلّهم، وسرعان ما عهد إلى مجموعة من الشيوخ مهمة تحرير النصوص وتصحيحها، ومعظمهم من خريجي الأزهر، وتقوم خططهم على أساس اختيار عنوان مسجوع للكتاب المعرّب لا علاقة به بعنوانه الأصلي، ووضع مقدمة وخاتمة له، وكان لهذه الطريقة في اختيار العنوان عيبها الذي لا يغتفر؛ ذلك أنهم بعدوا بالعنوان المسجوع عن العنوان الأصلي للكتاب بعدا كبيرا، فصار من المستحيل معرفة العنوان الأصلي للكتاب، من ذلك "رضاب الغانيات في حساب المثلثات" و"نزهة الأنام في التشريح العام" و"منتهى الأغراض في علم الأمراض" و"منتهى البراح في علم الجراح" كما أغفلوا أسماء المؤلفين، وفيما بعد، احتج جورجي زيدان على تولّي شيوخ الأزهر مهمة التحرير والتصحيح في آن واحد، فالتحرير هو الإصلاح والتقويم، ويقتضي معرفة بموضوع الكتاب ومصطلحاته، أما التصحيح، فهو متابعة الكتاب في أثناء طباعته، ويشترط معرفة قواعد اللغة والألفاظ[10]. وبالنظر إلى نفوذ الشيوخ، وتشبعهم بالثقافة التقليدية، وكونهم من خريجي في الأزهر، فقد ترسخت في المعربات الأولى العناوين المسجوعة والصيغ والأساليب الموروثة، وسادت فيما بعد، وتركت، لمدة طويلة، أثرها في معظم المعرّبات طوال القرن التاسع عشر.

أكد "فيليب طرّازي" وهو من المصادر المهمة لثقافة القرن التاسع عشر، على أن الطهطاوي "ملأ الديار المصرية من المترجمين والأساتذة والمهندسين وغيرهم ممّن استفادوا من مؤلفاته وتعليمه"[11]. ولكن التعريب انصرف إلى ستينيات القرن التاسع عشر، في

مصر، إلى موضوعات غير أدبية، ومع أن النصوص الأدبية لم تحظ بمكانة ضمن الجهود المبكرة للتعريب في مدرسة الألسن، لكن عملية التعريب أسهمت، من ناحية أخرى، في نشر أفكار "دفعت باللغة العربية نحو تبنّي أشكال جديدة للتعبير عنها، ومع الزمن أدّى التزاوج بين اللغة والفكر الجديد إلى التأثير الشديد في العادات والممارسات اللغوية"[12].

اختُلف في الموقع الثقافي لـ"لطهطاوي" والدور الذي قام به، وقد استأثر ذلك باهتمام "كول" المعنيّ بالحالة الاجتماعية والثقافية في مصر في القرن التاسع عشر، فتوصل إلى أنّ "الطهطاوي" في فترة نضجه الفكري "كان مناصرا للحكم العثماني ومقتنعا به" وكان يوقّر السلاطين العثمانيين ويبجّلهم، ويرى أنّ الله قد منّ بهم على مصر، فجعلوا فيها شموس العلوم ساطعة الإشراق" وعدّه "آخر المنظرين العثمانيين لـ" قانون نامه" أكثر من كونه أول قومي عربي"[13]. و"قانون نامه" هو جملة التشريعات الإدارية التي تهدف إلى إحياء المجد العثماني، وتستند إلى مرجعية قبلية خاصة بآل عثمان، وسنجد بأنّ "الطهطاوي" لم يكن بعيدا عن هذا الدور، حينما أصرّ أن يقحمه في مقدمته لكتاب لا صلة له، فيما يفترض، بالحالة السياسية في مصر آنذاك. قصدت تعريبه لرواية "فينلون".

من الصحيح أنّ "الطهطاوي" عُرف كمترجم للكتب المختلفة، ولكن قيمته كمترجم تنبثق من اندراجه في مؤسسة خاصة بالترجمة، فدوره المزدوج كمترجم ومشرف على أول مؤسسة ترجمة في تاريخ العرب الحديث، يضفي عليه قيمة استثنائية؛ فـ"مدرسة الألسن" التي كان اهتمامها الرئيس يتّجه إلى ترجمة المصنّفات العلمية، والقانونية، والجغرافية، أشاعت جوّا ثقافيا يقوم على فكرة حضور الثقافة الغربية في صلب الثقافة العربية. وطبقا لهذا الدور، فـ"الطهطاوي" لم يكتف بإدارة "مدرسة الألسن" التي كانت تخرّج المتخصصين باللغات الحية مثل: الإنجليزية، والفرنسية، والإيطالية، والتركية، والفارسية، فضلاً عن اللغة الأم، إنما انصرف هو نفسه إلى الترجمة انصرافه إلى التأليف في المجالات الأخرى، وترك جملة من المترجمات في الهندسة، والجغرافيا، والقانون، وهذا من ثمار "مدرسة الألسن" التي وضعت الأهداف العسكرية والعلمية في مقدمة اهتماماتها الترجمية؛ للضرورات القائمة في تلك الحقبة، ويعنينا هنا، تعريبه لرواية فينلون "وقائع تليماك" التي حوّر عنوانها وأخضعه للسجع العربي، وأصدرها بعنوان "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك" وخصّها بمقدمة غاية في الأهمية؛ لأنّها تتضمن العناصر الأساسية للتعريب في تلك الفترة.

ويبدو أنّه قد عبّر عمّا كان شائعاً في أوساط المعرّبين، فقد كانوا يتصرّفون في المتون الأصلية، ويغيّرون إضافة وحذفاً كلَّ ما يرونه قابلا للتغيير، وبالغوا في الأمر، فخرجوا بعد ذلك عمّا كان "الطهطاوي" قد رسمه لهم في تلك المقدمة. نجد أمثلة واضحة لذلك قبل تعريب "الطهطاوي" لرواية "فينلون" كما هو الأمر في الروايات التي نشرتها "حديقة الأخبار".

واستفحل الأمر بعد ذلك، فخرج التعريب عن الضوابط الخاصة بالترجمة، وصارت المعرّبات تحاكي المرويات السردية في ملامحها العامة، وكثير منها أبعد ما يكون عن أصله.

يعدّ "الطهطاوي" من الممهّدين الأوائل لعلاقة المثقفين العرب بالثقافة الغربية، وهو ضمن نخبة عرفت جوانب تلك الثقافة، فـ"الشدياق" يذكر في كتابه "الساق على الساق فيما هو الفارياق" الذي صدر في باريس عام1855، أنّه اطّلع على الآثار الأدبية لـ"سويفت، وبيرون، وستيرن، وشاتوبريان، ورابليه، ولامارتين" فيما يذكر "خير الدين التونسي" في كتابه "أقوم المسالك في معرفة الممالك" الذي صدر في تونس عام 1867، أنّه على معرفة بأفكار "ديكارت، ومونتسكيو، وفولتير، وبيكون، ولايبنتز، ونيوتن". ومن الأدباء اطّلع على آثار "راسين، وكورني، وشكسبير، وغوته، وفينلون، وكالديرون، ولوب دي فيغا". ولم يكن اتصال "الطهطاوي" بالثقافة الغربية طارئا، واتصاله بالأدب الفرنسي خاصة يكشفه حديثه عن ذلك الأدب الذي ورد في تضاعيف كتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" الذي صدر في عام 1834عن مطبعة بولاق في القاهرة، فقد أكد أنّه، وبعد سنوات قليلة من وجوده في فرنسا، تمكّن من الاطلاع على أعمال "راسين" و"فولتير" و"روسو" و"مونتسكيو" وغيرهم، فضلاً عن جملة من الروايات الفرنسية المشاعة في ذلك الزمن، ومنها بطبيعة الحال "وقائع تليماك" التي يبدو أنها ظلت تلاحقه طويلا بعد عودته، لينهض أخيراً بمهمة تعريبها.

أربك تعريب رواية "فينلون" وإصدارها بعد ذلك، عمل الباحثين في هذا الموضوع؛ لأنَّ كثيراً منهم ذهب إلى أن "الطهطاوي" أول من قام بترجمة الرواية في تاريخ الأدب العربي الحديث، والحقيقة فالبحث في تلك الحقبة الغامضة، التي لم تسلّط عليها الأضواء بعدُ بصورة كافية، يكشف أنّه لم يكن الأول، إذ سُبق إلى ذلك، كما رأينا قبل قليل مع معرِّبي "حديقة الأخبار". على أنَّ صدور الرواية في الشام سنة1867، من قبل "خليل الخوري" يخفي أمراً مهماً في التاريخ الأدبي لحياة "الطهطاوي"؛ فقد شرع بتعريبها إبان مدة إبعاده إلى السودان بين عامي 1849و1858، وذلك حينما ألغى "عباس الأول" مدرسة "الألسن" وأبعد مؤسسها إلى تلك البلاد النائية؛ لأنّه كان شديد الضيق بالحركة الفكرية والعلمية التي بدأت بوادرها تظهر منذ عهد "محمد علي"، وهنالك قام "الطهطاوي"، وسط مناخ مشبع بالضيق والتذمر والإحساس بالمهانة والإحباط، بتعريب الرواية، ولا نعلم الآن إن كان أنجز ذلك في بداية مرحلة إبعاده أم في نهايتها، وكلّ ما نعرفه أنّه عبّر في مقدمته لها عن هواجسه المنكسرة التي ظلت ملازمة له طوال تلك المدة. ويبدو أنّه أجّل البت في موضوع نشرها، إلى أن أعيد الاعتبار له من قبل "الخديوي إسماعيل" في عام1863 وكُلّف مجدداً بإدارة الترجمة، وقد أشار إلى أنّه نسي أمرها إلى أن ذكّره بها بعض المقرّبين.

تتضمن مقدمة "الطهطاوي" ما يمكن أن يعدّ العناصر الأساسية المعبّرة عن ذائقته الأدبية، والأهداف التي يتوخّاها من التعريب، والأسلوب المناسب الذي اختاره، وإلى جانب ذلك الظروف التي رافقت عملية التعريب، وينتهي بالتعريف بمتن الحكاية، ومقارنتها بالقصص الشائع في الأدب العربي في النصف الأول من القرن التاسع عشر. وعرض هذه المقدمة، وتحليلها يلقي الضوء على طبيعة عمل المعرِّبين الأوائل، ونظرتهم إلى الآثار الأدبية التي يعرّبونها، ورغبتهم في محاكاة الأساليب الشائعة في الأساليب النثرية في زمانهم، وتقليدهم إياها، على حساب أسلوب النصوص الأصلية، والأهم من كل ذلك مناهجهم في التعريب، وهي مناهج اختفت الآن، وبها استبدلت الترجمة الدقيقة الأمينة التي لم تكن شائعة آنذاك.

بدأ "الطهطاوي" مقدّمته بتقريظ الرواية، فكتاب "تليماك" هو "دون كل كتاب مشتمل على الحكايات النفايس، وفي ممالك أوربا عليه مدار التعليم في المكاتب والمدارس؛ فإنّه دون كل كتاب مشحون بأركان الآداب، ومشتمل على ما به كسب أخلاق النفوس الملكية، وتدابير السياسات الملكية". وما إن ينتهي من ذلك التقريظ المسجّع حتى يتجه إلى التنويه بأهمية المؤلّف الذي هو "ملك آداب، وذو ملكة سيّالة تفيض بالعجب العجاب، فما كل من تصدى وتصدّر، ألّف وعُدّ من الكتّاب، وليس سواء في التأليف أهل الكتاب". يظهر بوضوح أنّ "الطهطاوي" واقع تحت تأثير أساليب التعبير النثري المصنوع، وهو الأسلوب الذي به ستعاد صياغة "وقائع تليماك"، ابتداء من العنوان المسجّع الطويل المعبر قبل أي شيء آخر عن الذائقة الأسلوبية لـ"لطهطاوي"، وصولا إلى متن النصّ. ويجمل بعد ذلك بيان طريقته في التعريب، قائلاً "بذلت غاية المجهود في إنجاز ذا المقصود، وأديت التعريب بأسهل تقريب، وأجزل تعبير، وتحاشيت ما يورث المعاني أدنى تغيير، ويؤثر في فهم المقصود أقل تأثير، اللهمّ إلاّ يكون ثمّ محلاً مخلاً بالعادة، فاتمحّل لذكر مآل المعنى ومضمونه بعبارات تفيد لازم المعنى أكمل إفادة، وهذه أساليب في قالب الترجمة معتادة".

ما يثير الاهتمام هنا أنّ "الطهطاوي" منح شرعية للقاعدة التي ستصبح شائعة بعد ذلك، في أمر التعريب، وهي المبالغة فيما يعتقد أنه "أجزل تعبير" وبالنظر إلى أنّ الجزالة اللفظية أمر مختلف حوله في كل زمان ومكان، إذ لكل عصر بلاغته وجزالته، ولكل مكان أساليبه التعبيرية، وليس ثمة معيار مطلق تقاس به جزالة التعبير؛ فما يراه "الطهطاوي" "جزلاً هو: تطبيق أساليب التعبير الموروثة التي كانت متداولة في الوسط الثقافي الرسمي آنذاك، وهي الأساليب التي توجّهها المعايير البلاغية الخاضعة لنسق السجع الذي يُحدث إيقاعا في نظام الجملة.

إنّ التزام هذا الأسلوب سيؤدّي إلى البحث عن تناغم صوتي وإيقاعي؛ بسبب تكاثر أشكال الجناس والطباق والترادف والتضادّ وغير ذلك، وهو ما سيفضي لا محالة إلى نقض

الأمر الآخر الذي حرص "الطهطاوي" على إثباته وهو: تحاشي "ما يورث المعاني أدنى تغيير" فالأسلوب الجديد، الذي يتقصّد فيه المعرّب أن يكون أميناً كل الأمانة في مراعاة صيغ معينة، سيُقصي جانباً من الأبعاد الدلالية الأصلية للنصّ من أجل أن يوافق الصيغة العربية المختارة من قبل المعرّب، الأمر أشبه تماماً بترجمة الشعر شعراً بحجّة المحافظة على الوزن والإيقاع والقافية، مع أنّه من المعروف أنَّ لكلِّ شعر أوزانه وإيقاعاته، وإذا اقتضى الأمر قوافيه، وعملية صوغه طبقاً لأساليب الشعر العربي، تعني إعادة صوغه بها، أي تهذيبه وتقنينه وإكراهه بما يوافق تلك الأساليب، وهذا ما يؤدي إليه تعريب يدّعي أمرين في آن واحد "جزالة التعبير" التي يقصد بها إسقاط أساليب تعبيرية أنتجتها ظروف ثقافية خاصة على أدب له ظروف مختلفة، و"الحفاظ على المعاني"، كما هي. وبعد كل هذه يأتي تصريح "الطهطاوي" أنّه حذف ما يراه مخلاً بالعادة، أي ما يتعارض والبنية الثقافية السائدة فلجأ إلى التخلّص اليسير منه، أو الاكتفاء بالتلميح عنه، وتنتهي هذه الفقرة بالتأكيد أنَّ كلَّ هذا إنما هو شائع في التعريب، ومعروف لدى المشتغلين في هذا المضمار. إلى ذلك فإنَّ العبارة تكشف تواطؤات المعرّبين.

ظلّ هاجس المقارنة بين الأسلوبين اللغويين العربي والفرنسي حاضراً في ذهن "الطهطاوي"، فبعد أن رأينا كيف أنّه أخضع الأسلوب الفرنسي لتقاليد النثر العربي القديم، فيما ادّعى أنّه حافظ على المعنى، جاء ليؤكد صعوبة أسلوب الكتاب وقوّته، ولكن اللغة العربية قادرة على التغلّب على تلك الصعاب إذا تعهدها معرّب قدير، وهي إشارة ضمنية إليه لا تخفى "إنْ كان بحر جواهر ألفاظ هذا الكتاب لا يدرك له في لغته الأصلية قرار، إلاَّ أنّه معلوم عند أهل الصناعة أنَّ بحر اللغة العربية يقطع على محيط بحار اللغات الأخرى التيار، وأنّه لدررها ولآليها غوّاص، ولسماء غيثها مدرار، ولآدابها ومعارفها ميزان ومعيار، وكلّ شيء عنده بمقدار، فلا غرو إذا فتح اللسان العربي بمقاليده عن مفردات الألسن ومجتمعها ومستقرها ومستودعها، ولا عجب إذا وقع القلم من علمها أحسن مواقعه، فإنّه لا يجرف الكلم عن مواضعه. ولكن ليس كلّ من غرّب أعرب وأغرب، وأورد النفوس الزكيّة أعذب مشرب". ويبدو أنّه لا يريد فقط الإعلاء من شأن العربية، وتبجيل النظرة الطهرانية الذاتية الداعية في بعض الأوساط إلى تقديسها، واعتبارها لغة لا تضاهى، وهو تصوّر شائع عند كثير من الأمم بخصوص لغاتها، إنما يريد منه أمرا آخر، وهو التقرّب بذلك الكتاب إلى وليّ نعمته "عزيز مصر" وهو أسلوب يذكّر بما كان يقوم به الكتّاب القدامى الذين يدبّجون خطباً طويلة في الثناء على الخلفاء والولاة والسلاطين بغية نيل عطاياهم.

ولم يكن "الطهطاوي" بعيداً عن هذه الآمال، فقد اعتادها، إذ منحه "محمد علي" رتبة "صاغ" في الجيش لترجمته كتاباً بالجغرافيا لـ "برّان". وكان كلّما ترجم كتاباً قيّماً

أقطعه نحو مائتي فدان. وقد مَلَك في حياته قرابة ألفي فدان من ذلك، فضلاً عن ثروة طائلة، جاءت معظمها عن هذا السبيل[14]، ولهذا، فما أن انتهى من الفقرة المشار إليها، حتى افتخر بأنَّ الكتاب قد "تم تعريباً على أحسن الوجوه، وانتظم في سلك السلوك، وصار جديراً لأن يهدى لوجوه الأمراء وكبار الملوك، سميته "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك" وجعلته برسم عزيز مصر الذي أطلق عنان القلم"[15].

وسوف تتضح أهمية إشارة "كول" التي أوردناها قبل قليل، فقد كان "محمد علي" وخلفائه يقومون فيها بدور نائب السلطان العثماني في مصر، وبخاصة في المراحل الأولى. ومن أجل أن يوقد الرغبة في نفس "عزيز مصر" يفرد الطهطاوي ثلاث عشرة صفحة من المقدّمة لمجموعة من المقطوعات الشعرية المدحية والتقرّبية التذلّلية له، مبيّناً فيها براعته في النظم، قبل أن يستأنف مرة أخرى الحديث عن التعريب وشجونه، ولكن هذه المرّة لبيان الظروف التي أحاطت بتعريب الرواية "أعتذر لمطالعي هذا الكتاب المستطاب، التي فوايده تملأ بمطالعته الحقيبة والوطاب (=سقاء اللبن) ؛ لأني عرّبته وأنا بتلك البلاد السودانية، مبلبل الخاطر، وسحايب الهموم علي مواطر، بالبعد عن الأهل والدار، والتعرّض لحوادث الدهر والأخطار".

يلاحظ الضعف في الأسلوب من خلال التعسف الذي لا يخفى في البحث عن التناسب الإيقاعي بين الجمل. وبعد ذلك، يأتي، في رأينا، أهم جزء في المقدّمة، وهو المعبّر عمّا كان "الطهطاوي" يتمنّاه لكنه لم يتمكّن منه لأسباب خاصة؛ أي تحلية التعريب بإضافات من قبل المعرّب لا علاقة لها بأصل النصّ. وتتأتى أهمية هذا الجزء، ليس لأنّه لم يجد له تطبيقاً في تعريب "الطهطاوي"، إنما لأنّه كان حاضراً في ذهنه، وسيتكفل المعرِّبون الآخرون بتطبيق ما تمنّاه سلفهم، فيضيفون ما شاء لهم إلى النصوص، على أنَّ ذلك لم يحلْ دون استثمار "الطهطاوي" للفرصة، لكنّها فرصة وجدت مجالها هذه المرّة في المقدّمة التي احتوت في معظمها على قصائد ومقاطع شعرية لا علاقة لها، من بعيد أو قريب، بأحداث الرواية، وهو أمر يكشف أنَّ النصوص كانت مُلكاً مشاعاً للمعرّبين، ومناسبة للإفضاء برغباتهم وتطلعاتهم ومحفوظاتهم الشعرية التي يحشرونها في تضاعيف الأحداث، بطريقة تماثل ما كان رواة "ألف ليلة وليلة" و"السير الشعبية" يفعلونه. ومن ناحيتنا، نرجّح أنَّ ذلك سببه التأثّر المباشر بالمرويات السردية المذكورة التي كانت شائعة جداً في تلك الحقبة؛ فالمعرّب للنصّ الأجنبي، كان يتقمّص دور الراوي فيها، ويتصرَّف في الأحداث، فيضيف إليها، ويحوّر فيها، ويُقحم فيها أشعاراً، وهو أمر كان شائعاً بكثرة في زمن "الطهطاوي" وبعده.

يحسن بنا مرافقة "الطهطاوي" فيما كان يتمنّاه، ولم يقم به. يقول، واضعاً الأمر على

النحو الآتي" ثم طرحته في زوايا الإهمال (=أي الكتاب) ولم يسنح لي إشهاره ببال، حتى عَلِم به بعض الطلاب من الأحباب ذوي الألباب، وطرق الباب، ودعا بدعاء مجاب، فاقتصرتُ على أن أرسلت إليه بنسخة مقابلة على أصلها، إذ كان أحق بها وأهلها. وقد خطر لي أن أفرغه في قالب يوافق مزاج العربية، وأصيغه (هكذا) صياغة أخرى أدبية، وأضمّ إليه المناسبات الشعرية، وأضمّنه الأمثال والحِكم النثرية والنظمية، يعني أنسجه على منوال جديد، وأسلوب به ينقص عن أصله ويزيد، حتى لا يكون إلاّ مجرد أنموذج لأصله الأصيل، وعين أن يقبل عليه من الأهالي كلّ قبيل، إلاّ أنني رأيت أنَّ الأوفق الآن بالنسبة للوقت والزمان حفظ الأصل وطرح الشكّ، وإبقاء ما كان على ما كان، وإنما لم أجد بدّاً من مسايرة اللغة العربية وقواعدها وعقايدها المرعية، مع المحافظة على الأصل المترجم منه حسب الإمكان. فبهذا ناموس الأصل والفرع محفوظ، وقانون الترجمة الحقيقية ملحوظ".

كان "الطهطاوي" قد غيّر عنوان الرواية، ونقلها إلى أسلوب السجع المعروف في المقامات، ولم "يتقيّد بالأصل الذي ترجمه إلاّ من حيث روحه العامة، أما بعد ذلك فقد أباح لنفسه التصرّف فيه، تصرّف في أسماء الأعلام، وتصرّف في المعاني، فأدخل فيها آراءه في التربية وفي نظام الحكم كما أدخل الأمثال الشعبية والحِكم العربية... فلم يكن "رفاعة" مترجما فحسب، بل كان مُمَصّرا للقصة"[16]. ومع أنّه، كما يقول "لويس شيخو" درس اللغة الفرنسوية حتى أحسن فهمها" لكنه كان "كثير التصرّف في ترجمة كتبه" وجاءت ترجمته دون ترجمة أخرى قام بها "حبيب اليازجي" للنصّ نفسه، لكنها لم تنشر كما يقول "شيخو"[17].

تعلّم "الطهطاوي" الفرنسية بنفسه، ولم يُتقن التلفّظ بها، لكنه تمكّن من فهم معانيها فهما جيدا، وهو أمر لاحظه مجموعة من الباحثين والمعنيين بتلك الحقبة، ومنهم "جورجي زيدان" و"طرّازي"[18]. وجدير بالذكر أنَّ رواية "فينلون" هذه عرّبت، فيما بعد، مرتين، الأولى قام بها "جرجس شاهين عطيّة" وأصدرها في بيروت خلال عام1885، والثانية تعريب شعري للنصّ قام به "وديع الخوري" وأصدره في بيروت في عام1912.

معظم المعربات التي سبقت ظهور "وقائع تليماك" وأعقبتها، ولمدة استغرقت معظم النصف الأول من القرن العشرين، خضعت في التعريب لما تمنّاه "الطهطاوي" فظهرت وكأنّها روايات مؤلّفة بالعربية، وجرى فيها تغيير كاد يأتي عليها في أغلب الأحيان. وليس من الحكمة في هذا السياق البحث في تناقضات "الطهطاوي" وغيره، فهو بعد أن أوضح ذلك، انتقل إلى الإشادة بحكاية "تليماك"، معرّفاً بأحداثها في أصلها الإغريقي، وكيف أعاد المؤلّف صوغها روائياً، وانتهي إلى المقارنة بينها والمرويات السردية الشائعة آنذاك. لكنّ المفاضلة لن تكون في صالح المرويات العربية هذه المرّة، كما كان الأمر مع اللغة قبل قليل، فهذه المرويّات من الأدب الشعبي الممتهن الذي ما زالت النخبة الثقافية تنظر إليه نظرة

مشوبة بالانتقاص والاحتقار، وعلى سبيل التقريب يمكن مقارنتها بـ"المقامات الحريرية" التي استقى منها "الطهطاوي" أسلوبه المسجّع في التعريب. يقول واصفاً "وقائع تليماك" بالصورة الآتية "من المعلوم أنّها من الموضوعات على هيئة المقامات الحريرية في صورة مقالات، وأين منها عند القوم ألف ليلة وليلة، وألف يوم ويوم، وهل تقاس بها قصة ذي يزن أو عنتر؟ فكيف وموضوعها أقطع أبتر! فقد اشتهرت هذه المقالات بين الملل والأمم اشتهار نار على علم، وترجمت في سائر اللغات، وسارت بفصاحتها الركبان في سائر الجهات"[19].

تبدو أسباب المقارنة بين وقائع "تليماك" وسيرتي "سيف بن ذي يزن" و"عنترة بن شداد"، واضحة وغامضة في الوقت نفسه، فهي واضحة؛ لأنَّ "الطهطاوي" ميّز التماثل بينهما، استنادا إلى أنَّ كلاً من "وقائع تليماك" والسيرتين المذكورتين تصوّران أبطالا تشكّل مجموع أفعالهم متون تلك المرويات، فمدار الأحداث هو الشخصيات التي تقوم بأعمال بطولية، بدليل أنّه لم يدرج "ألف ليلة وليلة" و"ألف يوم ويوم" في المقارنة حينما لجأ إلى المقارنة الفنية، ولكنها غامضة، حينما قرّر بأنَّ موضوع السيرتين الشعبيتين "أقطع أبتر".

ولا يُعرف لهذا الحكم سبب الآن، وبما أنّه في تلك الحقبة كانت السير الشعبية تُطبع وتُنشر متسلسلة بأجزائها الكثيرة المتلاحقة، فإننا فيما يخص حكم "الطهطاوي" أمام احتمالات عدة، منها: أنّه ربما لم يطّلع إلاَّ على أجزاء من السيرتين المذكورتين؛ فتعذّر عليه معرفة نهايات الأحداث والموضوعات، والمرجّح أنّه اطلع فقط على الأجزاء التي تصوّر المراحل الأولى من حياة الأبطال؛ الأمر الذي جعل النهايات مؤجّلة، مع أنَّ جميع السير الشعبية طبعت قبل ذلك، ومعلوم أنّها نضجت وأُنشدت بوصفها مرويات شعبية، قبل هذا التاريخ بقرون طويلة، وإذا تعلّق الأمر، بسيرة "سيف" و"عنترة" تحديداً، فإنهما استكملتا شروطهما كمرويات معروفة في القرن الثاني عشر الميلادي بالنسبة للثانية، والقرن الخامس عشر الميلادي بالنسبة للأولى في أقصى تقدير[20]. علما أنَّ تلك المرويات وغيرها كانت تخضع عادة لنسق التوالد المستمر بسبب الرواية الشفوية، وحاجات التلقّي، ولم يتوقّف نموها إلاَّ بعد أن طبعت في مدوّنات شاعت بين الناس.

ومهما يكن من أمر فيما يخصّ المقارنة وخفض قيمة المرويات الشعبية، فـ"الطهطاوي" أعاد صوغ الأحداث طبقاً لأساليب القصص الشعبي، مستفيداً من طريقة المقامات، ومحوّرا أسماء الشخصيات، ومستخدما أسلوب النثر الفني وفقا للمقاييس البلاغية الشائعة في عصره[21]. والحق فهو لم يعرّب هذه الرواية بمعزل عن النسق السردي الشائع في تلك الحقبة، فهذا النصّ يتماهى مع القصص الاعتباري الذي أشاعته حكايات "كليلة ودمنة" فرواية "فينلون" رواية اعتبارية تهدف إلى تهذيب تلميذ سرعان ما يُصبح ملكا. إنّها تتضمن

روح الوعظ الاعتباري المعروف في المرويات السردية، إذ تتبلور مقاصد السرد من أجل ترسيخ عبرة ما.

امتثل "الطهطاوي" في تعريبه ليس فقط للأساليب الموروثة كما تبيّن لنا، إنما للأهداف الاعتبارية التي عُرفت في السرد العربي القديم منذ فترة مبكرة. وإذا أدرجنا هذا المثال في سياق تلك المرحلة من ناحية ثقافية، تبين لنا أنَّ الرصيد الفاعل في التعريب والتأليف كان يتّصل بالمرويات القديمة أكثر مما يتّصل بالآداب الغربية، التي لم تكن شاعت بعدُ في الأدب العربي، بما فيه الكفاية في ذلك الوقت.

## 4. ذريّة الطهطاوي: فوضى وتعريب بلا قيود.

كان "الطهطاوي" بوصفه معلّماً، مسكوناً برسالته التعليمية، يفكّر ويعمل في إطار تعليمي، وعمله في حقل الترجمة يتصل بهذا الإطار، ويترتّب في داخله، وكان يفتخر في أنّه خرّج عدداً كبيراً من المترجمين "لهم في مضمار السبق وميدان المعارف وسيع مجال، وفي صناعة النثر والنظم أبهر بديهة، وأبهى روّية، وأزهى ارتجال" ويضيف في مقدمته المشار إليها، إلى أنَّ هدفه من تعريب "وقائع تليماك" هو أن يضع بين يدي طلابه نصّاً أدبياً فريداً، لينتفع به في "سائر البلاد المشرقية التلامذة، وأن يكون كتاباً جيداً من كتب العربية تعتمد عليه في التعليم الأساتذة، ولا سيما في الديار المصرية التي تقدّمت كل التقدّم في التعليم والتعلم".

وكان يرعى طلابه، ويشرف على ترجماتهم، وينقحها، ويصوب أخطاءها، وبرز من طلابه نخبة في مجالات عدّة، كانت لهم أدوار مهمة في الحياة السياسية والثقافية في مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. على أنَّ أشهر من انصرف منهم إلى التعريب "محمد عثمان جلال" (1829 ـ 1898) الذي بدأ عهداً جديداً بتعريب النصوص المسرحية الفرنسية، والظاهرة اللافتة للاهتمام ليس تعريبه المآسي والملاهي الفرنسية المعروفة فقط، إنما استخدام اللهجة العامية المصرية في التعريب، فهذه ظاهرة سيكون لها أثر مهم فيما بعد، استقاها "جلال" من الأساليب الخاصة ببعض المرويات السردية. ولم يتم ذلك بمعزل عن جهود بعض معاصريه في مجال اعتمادها لغة أدب بديلا عن العربية الفصحى.

أول دعوة لاستعمال اللغة العامية لغة للكتابة هي دعوة المستشرق الألماني "فيلهم سبيتا" مدير دار الكتب المصرية في كتابه "قواعد العربية العامية في مصر" الذي صدر في1880، وفي هذا الكتاب شبّه "سبيتا" العربية الفصحى باللغة اللاتينية، وتنبّأ لها بالموت لعجزها عن التطور، وحمّلها مسؤولية انتشار الأمية، واتهمها بأنّها أجهضت ظهور أدب شعبي حقيقي،

ولهذا دعا "سبيتا" إلى جمع الأدب العامي، وتكوين لجنة من العلماء لوضع قواعد للغة العامية بحيث تصبح صالحة للكتابة الأدبية، وإلى إحلال العامية محلّ العربية في كل لون من ألوان الكتابة والتعبير، كذلك دعا إلى كتابة العامية بالحروف اللاتينية، واتهم الحروف العربية بأنّها السبب في جهل الناس بالعربية[22]، وجاراه في هذه الدعوة "ويلكوكس" ثم "ويلمور".

ومن الجدير بالذكر أنَّ الفرنسي "جان جوزيف مارسيل" مدير المطبعة التي رافقت الحملة الفرنسية كان أصدر كتابا إبان الاحتلال الفرنسي لمصر عن "قواعد اللهجة المصرية" الأمر الذي يؤكد أنَّ الدعوة إلى العامية تعود إلى تلك الحقبة، لكنها تطوّرت مع الزمن، وأخذ بها في التعريب "محمد عثمان جلال". ولكن "يعقوب صَنُوَع" (1839 ـ 1912) المسرحي المشهور، أصدر في عام 1877جريدة "أبو نظارة زرقا" بالعامية المصرية، وهي أول صحيفة مصرية تتبنّى هذا الأسلوب، وكانت واسعة الانتشار، وتقرأ من فئات اجتماعية مختلفة؛ لأنّها فكاهية ساخرة، وحسب ادّعاء صاحبها، كانت تصدر سبعة عشر ألف نسخة من العدد الواحد، وسرعان ما أصبحت محلّ مضايقة من السلطات بسبب نبرتها الانتقادية الواضحة؛ الأمر الذي كان يعرّضها للمضايقة والإغلاق والمنع، فكان "صَنُوَع"، وبخاصة بعد هجرته إلى باريس، يغيّر اسمها لتضليل الرقابة، ويبدو أنّها كانت القدوة، فيما يخص استخدام العامية، لـ "عبد الله النديم" (1834 ـ 1896) في إصدار مجلة "التبكيت والتنكيت" في عام1881التي صدرت في الإسكندرية بالعامية والفصحى معا، فـ "النديم"، يمثل نوعا من الازدواج؛ يعبّر بالعامية، لكنّه يدافع عن الفصحى، وتعليل ذلك أنّه كان يعاني من الوضع اللغوي المنقسم بين التركية المهيمنة في دواوين الدولة، والعربية التقليدية المسجوعة، والإنجليزية المعتمدة في التعليم، ولهذا لجأ إلى العامية[23].

صرف "جلال" جلّ اهتمامه إلى المسرح الذي كانت آدابه تختلط بالآداب السردية في تلك الحقبة، فنقل كلاسيكيات الأدب الفرنسي مثل مآسي "راسين" وملاهي "موليير" وأصدر مجلداً ضمّ أربعاً من كوميديات "موليير" الشهيرة، وسمّاها "الأربع روايات من نخب التياترات" وبعدها بسنوات قليلة أصدر ثلاث تراجيديات لـ "راسين"، اختار لها العنوان الآتي "الروايات المفيدة في علم التراجيدة". وتشعّب اهتمامه في اختيار النصوص وتعريبها، فعرّب خرافات "لافونتين" شعرا، وسماها "العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ" ثم قصائد "بوالو" الغنائية. وتؤكد بعض المصادر أنّه عرّب مسرحية "كورني" المشهورة "السيد"، وإلى ذلك، استأثرت الرواية باهتمامه، فاختار رواية "برنارد آن سان بيير" المعروفة "بول وفرجيني" وعكف على تعريبها، وأصدرها بعنوان مسجّع هو" الأماني والمنّة في حديث قبول وورد جنّة" وأضفى عليها "مسحة عربية"[24].

وشأنه شأن السابقين عليه والمعاصرين له، كان يتصرّف بحرية في معرّباته، واختار

اللهجة العامية لاعتقاده أنّها تقرّب إلى إفهام القرّاء مضامين تلك النصوص وأحداثها. ومن هذه الناحية اعتبر من أبرز الذين اختاروا العامية أسلوباً للتعبير، وعدّ "جيب" ذلك عملا جريئا؛ لأنّه لم يكن الوقت قد حان للأقدام على ذلك، وفسّره على أنّه "انفكاك تام من أسر الماضي، وكان دليلا على روح العصر"[25].

يغلب أنَّ "جلال" وضع في حسبانه، وهو ينقل الأعمال الفرنسية باللهجة العامية، المجتمع المصري في ذلك الوقت، فأهمّ ما تتسم به نصوص "راسين" و "موليير" محاكاتها للواقع، ولهذا عرّبها باللهجة المحليّة لكي "تنسجم وتقاليد جماهير المسرح" ذلك أنَّ مدرسة كبيرة من التعريب ظهرت بهدف "إشباع رغبة القرّاء من الوجهة الحسية المثيرة للخيال الذي ينفر منه الذوق الأدبي، فكثير من المعرّبين "عبثوا في النصوص وأفكارها، مع أن كثيرا منها كان جيدا في أصله، لكن المعرّبين لم يفلحوا في الالتزام بجودتها، فاتجهوا بها إلى ألوان القصص الشعبي المثير الذي يرضي القرّاء، ويزجي فراغهم، وبهذا لم يتجه. . المعرّبون في أعمالهم إلى "القواعد الأدبية أو الأصول الفنية للرواية، وإنما كان شغلهم إرضاء أذواق الجماهير، وتلبية رغبات القرّاء الذين لم ينالوا من التعليم حظا كبيرا"[26].

أكد "أسعد داغر" أهمية الدور الذي قام به "جلال" بقوله إنّه "قصر قلمه على تمصير المسرح في نطاق واسع، واستعمل لذلك اللغة العامية، فجمع إلى الصور الغربية فنون القصص التقليدي العربي والمصري، إذ ألبس الروايات (=المسرحيات) التي ترجمها عن "موليير" أو عن "فولتير"، ثوبا مصريا شعبيا، وبذل جهدا كبيرا لخلق بيئة تناسب الشخصيات المولييرية، وقد راعى بوضعه هذه الملاهي التقاليد الإسلامية، وعادات أهل الشرق. أباح لنفسه حرية النقل وحرية التعبير، كما أباح لها استعمال اللغة العامية والزجل، وإدخال الفكاهات الشعبية الشائعة، والحكم الشعبية، والأمثال السائرة على الألسن، فكان عمله هذا حلقة هامة من حلقات التمصير"[27] وسلّط الضوء على دوره هذا عدد من الباحثين، وأشادوا به[28] إلى درجة وصفه الزيات بـ "المترجم البارع"[29].

وفيما يخص ترجمته لرواية "بول وفرجيني" فقد راح يتصرّف في النصّ، حتى إنَّ الأبطال، الذين تغيّرت أسماؤهم منحوا أسماء أقرب صوتيا إلى الأسماء الأصلية، بحيث تحمل الطابع العربي، بل إنّ النصّ في مجمله يعدّ سجعا نثريا مرصّعا بأشعار وتأملات فلسفية قريبة من الذوق العربي[30] أما مسرحية "طرطوف" لـ "موليير"، التي عربها في عام1873 بعنوان "الشيخ متلوف"، فلم يكتف "جلال" بتغيير الأسماء واصطناع إحداث مصرية محلية، إنما سعى فيها إلى أن تجسد "الهوية المصرية بعمق ينسي القارئ أنه يقرأ عملا غير مصري"[31]. وكانت "طرطوف" من أشهر معرّباته.

أحسن "جلال" في اختيار هذا النص المسرحي لـ "لموليير" فشخصية "طرطوف" شخصية

اعتبارية، وتعدّ أنموذجا للشخصية المتقلّبة والمركّبة المزاج التي تجمع بين الفسق وإدعاء التقوى من أجل الظفر بمكاسب الدنيا وملذاتها، لكنّ هشاشتها الأخلاقية، كما هو الأمر في الفكر التقليدي، يفضي بها إلى نهاية كارثية، عبر مجموعة من المفارقات الساخرة. وسرعان ما أصبحت "هذه الشخصية أنموذجا إنسانيا عاما، وإحدى أكثر الشخصيات شهرة في المسرح الفرنسي، وربما العالمي، إلى درجة ارتقت إلى مصاف النماذج العليا للسلوك المزدوج، بما يمكن الإحالة عليها في كل مجتمع وثقافة، وللمعرّب فضل أدراجها في الوعي الشعبي، فكانت ومازالت منذ ذلك الوقت دائمة الحضور في المسرح العربي.

ومن الجدير بالذكر أن المسرحية عرضت أول مرة في أصلها الفرنسي على شرف ملك فرنسا في عام1664 فسرّ بها الملك، لكنه عاد ومنع استمرار عرضها في اليوم التالي، فخفّف "موليير "اللهجة الانتقادية للنص، وقدّمها في عام 1667 بعنوان قريب، لكنها سرعان ما منعت مرة أخرى، فقام أخيرا في1669 بتجريد النص من كثير ممّا كان يتصف به من سخرية ونقد جريئين، وهذه الصياغة الأخيرة هي التي عُرفت وشاعت، وقام "جلال "بتعريبها، ويبدو أن النظائر التاريخية ممكنة الوقوع أحيانا، فـ"صَنُوع" الذي ذكرناه قبل قليل، كان يتماهى مع شخصية" موليير" فيما الخديوي "إسماعيل "يتماهى مع الملك الفرنسي، حتى إن "صَنُوع "كان يلقّب بـ"موليير مصر "وبدأ يعرض مسرحياته الانتقادية التي يحاكي بها الكاتب الفرنسي أمام الخديوي، الذي سرعان ما استبد به الغضب، كما استبد بالملك الفرنسي، فأمر بإغلاق مسرحه، وراح "صَنُوع" يعيش متشرّدا منفيا من ذلك الوقت.

تابع مسار "جلال "عدد كبير من المعرّبين، إلى درجة ستصبح فيها هذه القضية موضوعاً لمزيد من الآراء والنقاشات طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبخاصة عند "صَنُوَعْ "الذي وصف بأنّه" أول من استعمل القلم الدارج عند عامّة المصريين في الكتابة فتبعه كثير من الكتاب الذين انشأوا صحفا شتّى بالقلم العامّي في جميع الأقطار العربية شرقا وغربا "[32]، وحسب "لويس عوض "فإنَّ "جلال "هو "الرائد الذي عبّد الطريق بالعامية لـ"يعقوب صَنُوَع "أولا، ثم لسليم النقاش ثانيا، ثم لعبدا لله النديم ثالثا "[33]. وكان "مارون النقاش" (1817 ـ 1855) قد اهتم بالتعريب قبل الجميع، واشتهر فيما بعد "أديب إسحاق" (1856 ـ 1885) الذي واصل مسار التعريب الذي يعتمد على الأسلوب السهل، وكل هذا لم يلغ اتجاها آخر من تلامذة "الطهطاوي "الذين "لم يتحرّروا من السجع والبديع، بل ظلّوا يكتبون بهما المعاني الأوربية، ومن الغريب أنّهم كانوا يقرأونها في لغة سهلة يسيرة، ثم ينقلونها إلى هذه اللغة الصعبة العسيرة المملوءة بضروب التكلّف الشديد، فتصبح شيئا مبهما لا يكاد يفهم إلاّ بمشقّة "[34].

لم يعد ممكنا الحديث عن ترجمة أمينه، فسُنن التعريب الجديدة شاعت، ولدينا شاهد عيان ينتمي إلى تلك الحقبة، ويمتثل لتلك السُنن، وهو "خليل رينه" الذي يورد في مقدمة رواية "ناجية" التي أصدرها في عام 1884ما يأتي "رأيت أن أتحف خلاّني برواية غرامية الموضوع، أدبية المغزى، كنت طالعتها في اللغة الفرنساوية تحت عنوان "خريستين" (=كريستين) وهي لا تزيد على العشر صفحات، فبسطتها ما احتمله المقام، وزدّت في نكاتها، وغيّرت ما لم أجده موافقا لذوق العصر، وخالفت المؤلّف في روايتها؛ فنفيت التنجيم بعد أن أثبته. فلست أعرف ماذا أسّميها أتعريبا أم تأليفا؟على أنني أرى أن اسم التأليف أليق بها من التعريب، فإنَّ من تصفّح أصلها بعد مطالعتها، يرى ما بينهما من الفرق الواضح، والبعد الشاسع"[35].

تم تغيير عنوان الرواية، ولم ترد إشارة إلى مؤلفها الأصلي سوى لغة الرواية وهي الفرنسية، وفيما كانت أقرب إلى القصة القصيرة بسط "خليل رينه" أحداثها ليجعل منها رواية، وحذف ما رآه مخالفا لذوق المتلقّي العربي في ذلك الوقت، وأدخل أفكارا جديدة من عنده، وتخلّص من أفكار المؤلف، وصار هو بنفسه أمام وضعية جديدة، هل ينسب الرواية لنفسه أم لصاحبها؟ اختار ببساطة الحلّ الأول. ولهذا الأمر تداعيات خطيرة، منها تغييب التأليف الأصلي من ناحية المؤلف والعنوان والتلاعب الكامل بالنصّ.

تمّت عملية سطو علني على نصّ أدبي، فأُخرج من سياق ومُلكية، وأُدرج في سياق ومُلكية أخرى، وبالنسبة لنا فهذا أمر لا يُحتمل طبقا لمفاهيمنا المعاصرة الخاصة بالترجمة، ولكنه كان ممارسة عادية، بكل معنى الكلمة، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وشطر كبير من القرن العشرين، لجأ إليه من قبل، بدرجات متفاوتة نخبة من المعربين مثل: محمد مصطفى، وبطرس البستاني، وأحمد الفاغون، والطهطاوي، ومحمد عثمان جلال، وصولا إلى حافظ إبراهيم، والزيات، والمنفلوطي، وغيرهم، ممن سترد الإشارة إلى معرباتهم، وفضلا عن تغيير العنوان تُلمس رغبة المعرّب في مشاركة المؤلف ملكية روايته، كما يظهر ذلك واضحا في تعريب "البستاني" لرواية "دانيال ديفو" المشهورة "روبنسون كروزو" التي عرّبت بعنوان "التحفة البستانية في الأسفار الكروزية" وعلى هذا كان "خليل رينه" يتحدّث عن الأمر على أنه حالة عادية لا غبار عليها. ومن تلك التداعيات أنَّ هذا الاعتراف يدعم نسق التعريب إبان تلك الحقبة: وهو أنَّ النصوص الأجنبية هي التي ينبغي أن تمتثل للذائقة والأسلوب الشائعين آنذاك، وليس العكس، فإذا كان ثمة تأثير فهو تأثير معكوس.

شخّص "الرافعي" هذه الظاهرة فأكد أنَّ "أكثر الكتب المترجمة إلى العربية إنما تطمس على اسم المترجم قبل أن تكشف عن اسم المؤلف، فلا يحيا الميت إلاّ بموت الحي، وهم

في أكثر ما يصنعون لا يعدون أن يصححوا العامية أو يفصحوا بها قليلا، فيستوي في صنعة البيان أن يكون ناقل الكتاب هذا أو ذلك، لأنّهم سواسية، ولا تؤتيك كتبهم أكثر مما يؤتيك الاسم المعلّق على مسمّاه"[36].

ترد في أدبيات القرن التاسع عشر إشارات كثيرة تفضح عدم امتثال المترجمين لقواعد الترجمة الأمينه، من ذلك فقد أخذ "يعقوب صروف" (1852 ـ 1927) على "زكي نوفل" تعريبه لرواية "جورج سبيرو" للفرنسي "فلاماريون"، فقال بأنّه "أكثر من التصرّف فيها، حتى صارت كأنّها عربية الوضع"[37]، وذلك يعود إلى عدم الاهتمام بالأصول، إنما إشباع رغبات متزايدة لجمهور أدبي وجد في هذا الفن استمرارا للتقاليد الشفاهية التي مازالت قائمة آنذاك، فكما كان الراوي الشعبي يتصرّف في غالب الأحيان بالمتون الأصلية للمرويات السردية، فقد كان المعرّب يقوم بالدور نفسه. وتشكّى "جورجي زيدان" (1861 ـ 1914) من ذلك، واحتجّ بشدّة على المعرّبين لإهمالهم أسماء الكتاب الأصليين في التعريب، وقال معبرا عن إحساس بالمهانة، لأنَّ المعرّبين "ما يزالون يهملون اسم المؤلف الذي يترجمون روايته... وقد أخذنا عليهم ذلك غير مرة، فنعيد قولنا إن المترجم مطالب شرعا وعرفا أن يذكر اسم المؤلف الذي نقل عنه كما يذكر اسم كتابه. والقارئ إذا طالع رواية فكأنه يخاطب مؤلّفها، فلماذا يريد أدباؤنا أن يحرموا القراء من معرفة أسماء مخاطبيهم؟"[38].

أكد عبد المحسن طه بدر أنَّ معظم المعرّبين آنذاك لا يكشفون عن ثقافة أدبية ناضجة، ولا يقدّرون قيمة الإنتاج الذي يقدمونه، ولا يفهمون معنى الترجمة، وإنما كانوا أشبه بتجّار يلبّون حاجة السوق، ويقدّمون إليه بضاعة فجّة أحيانا، ومسروقة أحيانا، ومشوّهة في أغلب الأحايين... وأغلب ما عُرّب من الروايات كان من نتاج العصر الرومنسي في الأدب الأوربي، وقد ساد التيار الرومنسي في الأدب الغربي في النصف الأول من القرن التاسع عشر... وحينما عرّب المترجمون الفنون الروائية لم يهتموا بالإنتاج الأكثر جودة، وإنما اهتموا بكتّاب أكثر شعبية وشهرة مثل "والتر سكوت" و"إسكندر دوماس" وغيرهما، ممّن تتصف رواياتهم بالبدائية والشعبية... واهتمّوا بأعمال صغار الكتّاب الذين خضعوا لما في الرومنسية من حرية وعاطفة وجموح وخيال، وقدّموا لذلك نوعا من الروايات تتّجه إلى الجماهير الشعبية، وترضي نزعتها الخيالية المتعطّشة إلى الغريب والمدهش من ناحية، وإلى الحب المغرق في العاطفة والخيال من ناحية أخرى، وهذه الروايات الرومنسية الخيالية تأثّرت بأدب العصور الوسطى، وظهرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ويجمع بينها طابع المغامرة والحب والخيال العاطفي... ولهذه الروايات ميّزات ـ حسب "أدوين موير" ـ منها أنها تعتمد إثارة فضول القارئ؛ لأنّها تقدّم له سلسلة عجيبة من الحوادث التي لا ارتباط

بينها، وهي تتّفق مع رغباته وليس مع معرفته، والنهاية في الغالب تكون سعيدة، والأبطال فيها إما أخيار بصورة مطلقة أو أشرار بصورة مطلقة، والبطل الخيّر يمرّ في الرواية بسلسلة من الأخطار والمغامرات، والشخصيات لا ترسم بعناية؛ لأنّها خاضعة للحدث الذي يتمّ التركيز عليه، والبطل يهرب من الحياة غالبا لكنه يرجع في النهاية إليها ليتمتّع بها دون أن يصاب بأذى ولو كان ضئيلا، ويمكن أن يقع الموت في هذا النوع من الروايات، ولكن الأشرار وحدهم هم الذين يموتون أو يقتلون، وقد يضحّي المؤلف ببعض الأخيار في سبيل رجوع البطل إلى شاطئ الأمان والنجاح، وهذه الروايات بعمومها لا تتمتع بقيمة أدبية كبيرة إلاّ في أحوال نادرة.

وكان المعرّبون يستجيبون لذوق الجمهور فأدّى الأمر إلى الحفاظ بطابع السرد الذي يميز الحكايات الشعبية، فاتجهوا في غالب الأحيان إلى حذف الحوار، وتفاصيل الصور في الحدث مكتفين بذكر الخطوط العريضة للأحداث، ومستبدلين بالحوار السرد كما أنهم خضوعا منهم للذوق الشعبي كثيرا ما يترجمون المواقف الحساسة بالشعر، ويستشهدون به في رواياتهم. . وقد جاء بناء العقدة في هذه الروايات أقرب إلى بناء العقدة في القصص الشعبي من حيث تراكم الحوادث وتراكبها واقتصار المغامرة فيها على الوقائع الحربية[39].

لم تكن هذه الظاهرة محدودة، اقتصرت على فئة قليلة، إنما انخرطت فيها نخبة من المعرِّبين في عملية مزدوجة من التعريب والتأليف المتداخل الذي يصعب أحيانا التفريق فيه بين الجزء المؤلَّف والجزء المعرَّب، وشمل ذلك الرواية والمسرحية، ومن تلك النخبة "رزق الله حسّون" الذي بدأ ينشر معرّباته بداية من عام 1867، و"لويس صابونجي" الذي بدأ التعريب عن الفرنسية عام1869بمسرحية "شاؤول وداود"، و"شاكر شقير" الذي عرّب وألّف ما يزيد على30عملا أدبيا بين رواية ومسرحية بداية من عام 1869، ثم "نجيب حبيقة" الذي ترك أكثر من15مؤلفا موزعا بين التأليف والتعريب، و"نجيب إبراهيم طراد" الذي يناظر "حبيقة" في غزارة الإنتاج الأدبي، و"جرجيس زويّن" ثم "أديب إسحاق" الذي بدأ بتعريب مسرحية "أندروماك" لـ"راسين" عام1875وتوالت معرَّباته بعد ذلك، و"سليم النقاش"، و"نجيب حداد" الذي وصفه "الزيات" بـ"الأديب الكبير، والصحفي البارع، والمترجم القدير"[40] و"فرح أنطون" (1874 ـ 1922) الذي ترك ثروة هائلة من الأدب السردي المؤلف والمعرّب، لا يقل عن نظرائه، إلى درجة قال فيه "سلامه موسى" بأننا" لا نعرف أديبا ممّن يؤبه به في مصر لم يتأثر بأحسن التأثيرات من "فرح أنطون"، وكثير من النزعات الحسنة في أدبنا يعود إليه"[41].

وأخيراً ـ والقائمة لا تكاد تنتهي ـ القس "توما أيوب" الذي ترك مالا يقل عن ستين أثرا أدبيا متنوّعا بين التأليف والتعريب، في مجال الرواية والمسرح، وينطبق على أقرانه المذكورين ما وصفه به "طرّازي" من أنّه "كان له الباع الطويل في الترجمة والتصرّف في العبارات الفرنجية فيفرغها في قوالب عربية لا يشمّ منها القارئ شيئا من رائحة الأصل"[42].

ومادمنا نهدف إلى رسم المناخ الثقافي العام الذي أخضع النصوص الأجنبية لذائقته السائدة بدل أن يخضع هو لذائقة النصوص الأجنبية، فلا يجوز لنا أن نتخطّى الصورة التي جاءت عليها عملية اقتباس النصوص المسرحية وتعريبها وتمصيرها، وهي عملية عاصرت تعريب الروايات؛ لأنّها أسهمت في إشاعة المناخ الثقافي الذي صاغ وعي المعرّبين في اختياراتهم، وفي الأساليب التي اتبعوها، فما اتبعه المعرِّبون في النصوص المسرحية اتبعوه في النصوص الروائية، وهو ما يثبت أنَّ السياق الثقافي السائد كان يحدّد نوع العلاقة بالآداب الأجنبية، إلى درجة يمكن التأكيد فيها أنَّ تلك الآداب المعرّبة هي التي كانت تتأثر بالسائد من المرويات وليس هي التي تؤثّر فيه.

قدّم "محمد يوسف نجم" مسحا وافيا لحالة التعريب المسرحي، بما يكشف الدرجة التي خضعت فيها المعربات للذائقة الشعبية السائدة، وقرّر أنَّ أساليب الكتّاب قد تباينت في تعريب المسرحيات، فمنهم ـ وهم الكثرة الغالبة ـ من "كان يتناول المسرحية ويحاول تقريبها من الذوق الشعبي، فيعنى بإبراز حوادثها الرئيسة، ويتناول الحوار بالتلخيص أو الحذف، ويغيّر النهاية أحيانا، ويضيف بعض مواقف الغناء، وذلك ليلاقي ذوق الجمهور الذي كان يطلب في المسرحية صفات خاصة تتفق ومُثُله وثقافته وتجاربه". ويؤكد أنَّ كثيرا من هذه المسرحيات فُقِد، وما وصل مطبوعا "لا يذكر المعرّبون الأسماء الحقيقية له، ولا الأصل المنقول عنه". ويدلّل على ذلك بأمثلة كثيرة مثل: مسرحية "الجاهل المتطبب" التي عرّبها "محمد مسعود" عن "موليير" وعرضت في عام1889وتصرّف المعرّب فيها، فكان يُطنب حيث كان المؤلّف في الأصل يوجز، وأحيانا ينحرف عن طبيعة مسرح "موليير" بما فيه رسم الشخصيات وتقديمها، ويحذف مشاهد كاملة، ويتصرّف في الأسماء، ويتدخّل في الإيقاع الختامي للمسرحية، أما مسرحية "هوراس" التي عرّبها "سليم النقاش" في عام1868 بعنوان "مي" فقد تصرّف فيها تصرفا كبيرا فعبث بالحوادث، ونثر فيها الأشعار استجابة للذوق الشعبي في عصره، ولم يكتف بذلك، إنما أعلن أنّه قام بتأليفها، مقتبسا فكرتها عن "الفرنجية" بعد مخالفة الأصل، وإضافة الأشعار الموافقة للذوق العربي، وهذا ـ كما يقول "نجم" ـ نوع من الترجمة المشوّهة التي لم تدرك معنى المأساة الكلاسيكية وشروطها، إلى ذلك فأسلوب التعريب يقوم على السجع المتكلّف والأغاني والألحان والأشعار التي نثرت هنا وهناك لأدنى مناسبة.

ووقع الأمر نفسه مع مسرحيتي "السيد" و"سينا" بتعريب "نجيب حداد". أما مسرحية "الملك متريدات" لـ"راسين" بتعريب "أبي الخليل القباني" التي ظهرت في عام1884 بعنوان "لباب الغرام" على أنّها من تأليف "القباني" فلم ترد أية إشارة إلى أنها لـ"راسين"، فـ"القباني" يأخذ الحوادث والأفكار الأصلية ثم يصوغها بأسلوبه الخاص دون أن يتقيّد بشيء، وتكرّر ذلك مع مسرحية "أندروماك". أمّا تمصير "محمد عثمان جلال" لمآسي "راسين" فقد جاءت زجلا على غرار مسرحيات "موليير" وفي كل ذلك أُلبست النصوص الأصلية ثوبا مصريا شعبيا، وفيما كانت المآسي الراسينية تخضع للقواعد الكلاسيكية الخاصة بالتراجيديا فهمها "جلال" على أنّها "شيء أشبه بالفَرَج بعد الشدّة، وبلوغ الفرح بعد مدّة" كما جاء في مقدمته لها، مذكرا بالحكايات الشهيرة في المرويات السردية العربية التي جمعها "أبو المحسّن التنوخي" في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي.

ولم تكن هذه الظاهرة مقتصرة على المعرّبات الفرنسية، فقد كان التعريب من الإنجليزية لا يقل عنها سوءا، فقد عرِّبت مسرحية "روميو وجوليت" من قبل "نجيب حدّاد" بعنوان "شهداء الغرام" وفيها وفي غيرها "استنّ نجيب حدّاد سُنّة غير حميدة، كان فيها قدوة سيئة لمن عاصره أو تلاه من المترجمين، ففي ترجماته أباح لقلمه العبث والتشويه، وراح يخرج على الأصل، وداعب خيال جمهور حظه ضئيل من الثقافة، واختصر اختصارا مجحفا، وتصرف على هواه". وهو الأمر ذاته الذي يلاحظ مع مسرحية "مكبث" التي عرّبها عبد الملك إبراهيم وإسكندر جرجس، ومسرحية "هاملت" التي عرّبها "طانيوس عبده" ولم يترك طريقة من طرق التشويه إلاّ وجرّبها في هذه المسرحية، وبخاصة أنّه كان صاحب مدرسة في المسخ والتشويه، ولم تسلم منها قصة (=رواية) أو مسرحية تناولها قلمه بالترجمة". وظهرت مسرحية "عطيل" بتعريب هزيل مشوّه دون ذكر للمعرّب، وذلك أمر لازم أعمال "موليير" على يد نجيب حدّاد وإسكندر صيقلي، ومسرحيات "هوغو" وغيرها[43].

كان "نجيب حدّاد" (1867 ـ 1899) الذي لم يعمّر طويلا، من أكثر المعرّبين شهرة ونشاطا، وحصد كل ذلك من قدرته على تكييف الآداب الأجنبية لمقتضيات الذائقة السائدة في القرن التاسع عشر، ومع أنَّ "شيخو" وصفه بأنه كان "متضلّعا بالكتابة يجمع في إنشائه بين متانة العبارة وسهولتها.. واشتهر بإنشاء الروايات أو تعريبها"[44] فإنّه أدرك حاجة المتلقّي في زمنه، واستجاب لها، وأخضع المعرّبات للذوق السائد، فلاقى إقبالا ونجاحا كبيرين؛ وعرّب: مسرحية "البخيل"، و"الطبيب رغم أنفه" (=سماها "الطبيب المغصوب") لـ"موليير"، و"السيد" لـ"كورني"، و"هرناني" لـ"هوغو" (=سماها "حمدان") ثم "روميو وجوليت" لـ"شكسبير" التي جعل عنوانها "شهداء الغرام" ومُثّلتْ في عام1890ثم نشرت بعد

عشر سنوات من ذلك، وكان النصّ المعرّب يحمل "جميع خصائص شعر الغزل العربي"[45].

وعرّب "نجيب حدّاد" أيضا رواية "الفرسان الثلاثة" لـ"إسكندر دوماس"، ورواية "صلاح الدين" لـ"والتر سكوت" التي تصرّف فيها "وسبكها في قالب التشخيص"[46]. وقام بتعريب أعمال أخرى يصعب الفصل فيها بين التعريب والتأليف مثل: الرجاء بعد اليأس، والمهدي، وثارات العرب، وغصن البان، وغيرها. ويعدّ أمر تحويل نصّ روائي بوساطة التعريب إلى نصّ مسرحي كما حصل لـ"رواية صلاح الدين" لـ"سكوت" على يد "حدّاد" سابقة في التعريب، وسيمر وقت طويل قبل أن يتجرّأ "المنفلوطي" على تحويل نصّ مسرحي إلى رواية، كما سنرى.

كان المسرح كالرواية قد شغف بهذه الظاهرة، ولم يعد أمر التفكير بغيرها محل اهتمام، وقد انتهى "شوقي ضيف" إلى وصف الأمر بالصورة الآتية "كانت الفرق الشامية التي وفدت إلى مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، تمثّل مسرحيات فرنسية ممصّرة حتى يتذوقها الجمهور ويجد فيها متاعه، والتمصير يقلّ أو يكثر حسب مَن يقوم به، فتستبدل بالأسماء الأصلية أسماء مصرية، وقد تستبدل الحوادث نفسها، ولا مانع أحيانا من استخدام الأسلوب المنمّق بالسجع والشعر... وكان التمصير في المسرح أوسع جدا من التمصير في القصة (=الرواية) حتى لتنقطع العلاقة أحيانا بينها وبين الأصل، وأسرف الممصّرون في وضع الأشعار التي تغنّى في المسرحيات، حتى يرضوا ذوق الجمهور"[47].

وفي ذلك كان المعرّبون يستجيبون لمهيمنات التلقّي الأدبي في عصرهم، ولم يقتصروا على ذلك، فقد عادوا القهقرى للبحث عن نصوص تعود إلى قرون خلت لكي يجدوا فيها ما يوافق رغباتهم وتصوّراتهم، وطلبات جمهورهم، في الواقع عادوا قرنين إلى الوراء للعثور على ما يناسب الذائقة الأدبية الشائعة في عصرهم، فوجدوا ضالتهم في "راسين" (1639 ـ 1699) و"كورني" (1606 ـ 1684) و"موليير" (1622 ـ 1673) بل إنَّ المعرّبين الذين اهتموا بالرواية عادوا على "سيرانو دي بيرجراك" ( 1619 ـ 1655) وسواه للعثور على ما يناسبهم، ولم يعن أحد بنصوص الأدب الأوربي التي كانت معروفة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

## 5. التعريب والامتثال لنسق المرويات السردية.

كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والعقود الأولى من القرن العشرين قد شهد نشاطا محموما من التعريب الروائي، لكنّه تعريب انصاع تماما لنسق المرويات السردية العربية

بناء وأسلوبا، وكان يلبّي حاجة الذوق الشائع والمتمرّس في تلقي تلك المرويّات. ومن أوائل ما ظهر تعريب "بطرس البستاني" رواية "روبنسون كروزو" لـ "ديفو" عام1861بعنوان "التحفة البستانية في الأسفار الكروزية" وإن وردت إشارة غير موثّقة في كتاب "تاريخ كيمبردج للأدب العربي" بأنَّ ترجمة عربية، مجهولة المترجم لها، ظهرت في مالطة، في سنة1835[48].

هذه الإشارة، لم يرد في حدود علمنا، تأكيد لها في المصادر العربية التي اطلعنا عليها. وتعريب "أحمد الفاغون" الرواية التاريخية "آخر بني سراج" لـ "شاتوبريان" وإصدارها بعنوان "الجوهر الوهاج المنفوسي في غرائب ابن السراج الأندلسي" وطبعت في الجزائر في عام1864، وهي الرواية نفسها التي أعاد "محمد المشيرفي" تعريبها، بعنوان "خاتم عقد بني سراج" وظهرت في تونس في عام1909، ثم ظهر تعريب أول لرواية "الكونت دي مونت كريستو" لـ "إسكندر دوماس" في بيروت، قام به "سليم صعب" في عام 1866ونشر في مجلة "الشركة الشهرية".

وصدر بعد ذلك تعريب "الطهطاوي" لرواية "فينلون" في عام1867في بيروت، ثم جاء تعريب ثان قام به "بشارة شديد" لرواية "الكونت دي مونت كريستو" في عام1871طبع في القاهرة، ثم تعريب "محمد عثمان جلال" لـ "بول وفرجيني" في عام 1872، وتعريب "يوسف فرنسيس" لإحدى روايات "جول فرن" وهي "الرحلة الجوية في المركبة الهوائية" التي صدرت في بيروت في سنة1875، فتعريب "سليم نقاش" و "أديب إسحاق" لرواية "الانتقام" لـ "أرنست رينان" التي صدرت في1880. وبعد سنة من ذلك عرّب "قيصر زينية" رواية "الكونت دي مونتغوميري" لـ "إسكندر دوماس". وفي سنة1882عرّب "جميل نخلة مدور" رواية "شاتوبريان" الموسومة "أتالا ورنيه" وأصدرها في بيروت، ثم صدر تعريب "إسكندر عمون" لرواية "جول فرن" المسمّاة "الرحلة العلمية في قلب الكرة الأرضية" في الإسكندرية 1885. وأخيراً ـ وليس آخراً ـ عرّب "نجيب غرغور" رواية "البؤساء" لـ "فكتور هوغو" وأصدرها أيضاً في الإسكندرية في عام 1888، وصدرت لها طبعتان أخريان بتعريبين مختلفين فيما بعد.

هذا إنما أنموذج فحسب من سيل المعرّبات الذي غزا الحياة الثقافية، واستجاب لذائقتها الأسلوبية والتخيّلية، ولم تتوافر فيه شروط الترجمة الأدبية الدقيقة، إنما كان يحاكي الآداب السردية الشائعة في الأدب العربي، دون أن يُثار سؤال الدّقة والأمانة فيما يعرّب، الأمر الذي يبرهن على أنَّ النصوص الأجنبية كانت تمتثل، على أيدي المعرّبين، للصيغ والأساليب المتداولة والمعروفة في المرويات السردية في تلك الفترة. وفي خطّ موازٍ كانت المجلات

المعنيّة بالروايات تعرّب كثيراً من النصوص وتسارع إلى نشرها، وما يلاحظ هو تصرّف المعرّبين المبالغ فيه في كل ما يخص تلك النصوص، بما في ذلك اختيار عنوانات بديلة استجابة للصيغ السجعية المعروفة في النثر العربي القديم.

وبالإجمال فقد صدر ما يقرب من ثمانين رواية قائمة بنفسها بصورة كتب مستقلّة ـ فضلاً عمّا نشر في الصحف والمجلات المتخصّصة التي سنضع لها بعد قليل جدولاً خاصا وذلك بين عامي1861و1914. وأبرز من عُرّب لهم: جورج أوهنه، وهنري بوردو، الكونتس داش، إسكندر دوماس الأب، بونسون دو تيراي، برنارد آن سان بيير، بيير ديكورسيل، مونتيبان، رينان، ميشيل زيفاكو، أوجين سو، شاتوبريان، جول فرن، فينلون، مورس لبلان، هنري لامنس، بيير لوتي، جول ماري، ميشيل مورفي، وفيكتور هوغو. وقد شاعت أعمال هؤلاء، وأقبل المعرّبون عليها، من ذلك مثلا أنه عُرّب لـ"إسكندر دوماس الأب" ست عشرة رواية، ولـ"ميشيل زيفاكو" عشر، ولـ"جول فرن" أربع، وهو أمر اطّرد عند معظم الأسماء التي أشرنا إليها، ومعظمها من الأدب الفرنسي، وتتجلّى فيها روح المغامرة والإثارة، وهو ما كانت تتميّز به الحكايات الخرافية العربية والسير الشعبية. ولم يلتفت أحد من المعرّبين إلى صفوة النصوص الروائية التي صدرت في القرن التاسع عشر لروائيين يمثلون حقيقية هذه الفترة، مثل "راسكين" (1819 ـ 1900) و"مريدث" (1828 ـ 1909) في بريطانيا، و"ستندال" (1783 ـ 1842) و"فلوبير" (1821 ـ 1880) و"جورج صاند" (1804 ـ 1876) في فرنسا، و"دوستويفسكي" (1821 ـ 1881) و"تولستوي" (1828 ـ 1910) في روسيا، وغيرهم في ألمانيا، وإيطاليا، وأمريكا.

لم يقتصر الأمر على إصدار الروايات على شكل كتب، فالمجلات المعنيّة بالأدب، وبخاصة السردي منه، اهتمت بالرواية اهتماماً واضحاً، نشراً ونقداً وعرضاً وتنويهاً. وبين عامي1876و 1914أشارت ثماني مجلات أدبية ونوّهت بـ233رواية. منها46 صدرت قبل عام1900و 187بعد ذلك، وقبل عام1914، علماً أنَّ معظم تلك المجلات صدر في السنوات الأخيرة من العقد الأخير للقرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين الأمر الذي يكشف عن سبب تزايد الروايات بعد عام 1900. والمسرد الآتي يورد تلك المجلات وسنة صدورها. وما أشارت إليه من روايات في القرن التاسع عشر. والسنوات الأربع عشرة الأولى من القرن العشرين.

**مسرد خاص باهم المجلات المعنية بالرواية بين 1876و1914**

| اسم المجلة | تاريخ الصدور | العدد الكلي للروايات المعرّبة | ما نشر قبل عام 1900 | ما نشر بين 1900 ـ 1914 |
|---|---|---|---|---|
| المقتطف | 1876 | 52 | 18 | 34 |
| الهلال | 1892 | 122 | 25 | 97 |
| البيان | 1897 | 2 | 2 | x |
| الضياء | 1898 | 4 | 1 | 3 |
| المشرق | 1898 | 18 | X | 18 |
| المنار | 1898 | 29 | X | 29 |
| العرفان | 1909 | 2 | x | 2 |
| البيان | 1911 | 4 | x | 4 |
| المجموع | | 233 | 46 | 187 |

وقع نوع من التداخل الكامل الذي لا سبيل إلى فكّه بين ثلاثة ضروب من التعبير السردي: المرويات الشعبية والخرافية، والروايات المؤلّفة، والمعرّبات. وكانت الأخيرة خضعت في كيفية تعريبها إلى الضرب الأول، ونسجت الروايات عالمها وأسلوبها في نوع من المحاكاة الظاهرة لتلك المرويات، وشيئا فشيئا راحت تستأثر الروايات المؤلفة والمعرّبة باهتمام خاص ظل يتزايد إلى أن استقام فنا واضحا ذا سمات سردية خاصة، تمثله من جهة الرواية العربية في بواكيرها، والروايات المترجمة بأمانة التي تأخر ظهورها إلى وقت لاحق. ولكن الصلة بين المعرّبات والمرويات بدأت قوية، ثم راحت مع الزمن تضعف إلى أن تم الافتراق فيما بينهما بعد الربع الأول من القرن العشرين.

يعبّر "جورجي زيدان" عن تلك الحقيقة، واصفا المعرّبين الذين عاصرهم بأنهم" أكثروا من نقل هذه الكتب (=الروايات) عن الفرنسية والإنكليزية والإيطالية، وهي تسمّى في اصطلاح أهل هذا الزمان "روايات" والروايات المنقولة إلى العربية في هذه النهضة لا تعد ولا تحصى، وأكثرها يراد به التسلية، ويندر أن يراد بها الفائدة الاجتماعية أو التاريخية أو غيرها. على أنهم نقلوا بعض روايات (=مسرحيات) أو أشعار شكسبير، وهيكو، ودوماس، وشاتوبريان، ولافونتين، وراسين، وكورني، وفينلون، وغيرهم، وقد رحب قرّاء العربية العقلاء بهذه الروايات، لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامة لذلك العهد، مّما

ألّفه العرب في الأجيال الإسلامية الوسطى، نعني قصة على الزيبق، وسيف بن ذي يزن، والملك الظاهر (=بيبرس) وبني هلال، والزير سالم، ونحوها، فضلا عن القصص القديمة كعنترة، وألف ليلة وليلة، فوجدوا الروايات المنقولة عن الإفرنجية أقرب إلى العقول، ممّا يلائم روح العصر فأقبلوا عليها"[49].

يعدّ "زيدان" شاهدا من الدرجة الأولى، كونه أسهم في الكتابة الروائية المبكّرة، ورصدها في الوقت نفسه، ولذلك فقد بيّن الحراك السردي الذي بدأ متداخلا أول الأمر بين المعرّبات والمرويات، ثم سرعان ما افترقا ليتراجع الاهتمام بالمرويات السردية، وتحظى المعرّبات بعناية القرّاء، وهذه الشهادة من ناحية أخرى تؤكّد لنا المصادر الأولى للمعرّبات الأجنبية، وتكشف المرويات الشائعة في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية العشرين.

## 6. سجال أدبي: رواية "البؤساء" بين العقّاد والرافعي.

لا تتضح القيمة الحقيقية لعملية التعريب، وامتثالها للذوق الراسخ الذي أوجدته المرويات السردية، إلاّ إذا كشفت التفاصيل الخاصة بالجدل الذي دار حول بعض المعرّبات المشهورة في العقود الأولى من القرن العشرين، وبخاصة أنَّ هذا الجدل كان يدور بعد أكثر من نصف قرن على ظهور الرواية العربية، وهو يكشف أنَّ الرواية المعرّبة مازالت تخضع لتلاعب كبير في أبنيتها وأساليبها، فلا يبقى منها شيء ذو قيمة فعليّة له علاقة بأصلها الأدبي، وأحيانا كان التغيير يشملها كلّها. ويلزم أن نقدّم نماذج مما دار من سجال حول تعريب الروايات الأجنبية بعد أن استقام أمر الرواية العربية في العقود الأولى من القرن العشرين.

شكّك "العقّاد" (1889 ـ 1964) بأن تكون "البؤساء" رواية، بل رجّح أنّها ليست كذلك، وقال: إنَّ هذا الكتاب كسائر كتب "هوغو" (1802 ـ 1885) "محشوّ بما يؤخذ عليه من عيوب الصنعة والفكر، وإنّه في رأي كثير من النقّاد أضعف مصنفات الشاعر من الوجهة الفنية، إذ ليس فيه صورة شخصية واحدة كاملة الشكل، صادقة التحليل، وقلّ فيه ما يطابق الحقيقة من أوصاف النفوس، وأطوار الفكر والجسد، وأكثره مما لا يقرّه كتّاب الطريقة "النفسية" ولا يرضى عنه الثِقات من نقّاد فن الروايات".

وكان "العقاد" تساءل في عام1922حول جدوى قيام "حافظ إبراهيم" (1871 ـ 1932) بتعريب كتاب "البؤساء" الذي "جاء مملوءا بالزخرف، وخلابة اللفظ الذي يعاب عليه "هوغو" وتساءل: إن كانت هذه وظيفة المعرّبين، وهل كل ما يُطلب منهم أن ينقلوا إلينا ما هو قريب من عيوبنا، موافق لأذواقنا، وإن كانت على خطأ وضلال؟ وتساءل بصيغة العارف "إنّه قد يقال إنَّ "حافظا أخطأ خطأ مضاعفا لأنّه في الوقت الذي أخذت فيه العقول تنفتح على الصواب، وتفطن إلى فضائل الآداب الصحيحة، وأصول النقد الحديث، جاءنا

بكتاب يضلّل النشء، ويدّس في روعهم أنَّ ما يعجب به المعجبون من آداب الغرب لا يختلف في روحه ومنهجه عما يعجبنا نحن من الآداب العتيقة، وصنوف البلاغة الغثة الممجوجة".

ثم لام "حافظ إبراهيم" في ذلك؛ لأنّه "اختار أن يتصرّف بلا ضرورة تلجئه إلى التصرّف سوى الاسترسال مع طنين الألفاظ، أو تحاشي ما يحسبه نابيا على السمع، منافرا للاستطراد". وأشار إلى أنّه راجع الترجمة على الأصول، فوجد فيها زيادات، وحذف، وتحريف في أكثر من فقرة اختارها للمقابلة، واستطرد يقدم أدلّة على ذلك، وانتهى إلى تسجيل مأخذين على "حافظ" هما "الحرص على إرضاء الجامدين من بقايا المدرسة العتيقة" و"الخوف من الابتذال حتى كاد هذا الخوف يكون جبنا أدبيا في بطلنا الجندي القديم". وآخذه على أنّه حذف عناوين الفصول ودمجها كلها في فصل واحد فوزّع من الكتاب ما قسمه صاحبه[50].

واضح أنَّ العقّاد قد عرض لعيوب التأليف والتعريب معا، لكنه ركّز على نوع التلاعب الذي قام به "حافظ إبراهيم" بوصفه معرِّبا، ووجد أنَّ الزمن الذي ظهر فيه تعريب "البؤساء" لم يعد يقبل كلّ ذلك، إلى درجة عرّض فيها بالمعرّب، وشكّك ساخرا في شجاعته ـ كان "نجيب غرغور" قد قام من قبل بتعريب الكتاب بعنوان "التعساء" عام1888وصدر في الإسكندرية، ثم قام "جورجي" و"صموئيل يني" بإصدار تعريب آخرله في مدينة طرابلس اللبنانية بعنوان "رواية البائسين" في ثلاثة أجزاء خلال عامي1911و1912فيما كانت الرواية قد صدرت بالفرنسية في عام1863 ـ وتفسيرنا لذلك هو أنَّ المعرّب ذا الثقافة التقليدية، لم يكن واعيا لأمانة الترجمة، وأهميتها كما يتصوّرها "العقّاد" إنما هو يستجيب لرغبات مستفحلة تجعل من سؤال الأمانة في نقل النصوص أمرا غير مفكّر فيه، ليس عند المعرّب وحده إنما في الوسط الثقافي الذي ينتج هذه المعرّبات ويتلقّاها، ومع أنَّ "جورجي زيدان" قد سبق "العقّاد" إلى هذا التحذير، لكنّ ملاحظات "العقّاد" المُدعمة بالأدلّة والموجّهة إلى شخصية معروفة مثل "حافظ إبراهيم" تكتسب قيمة خاصة، فلا شكّ أنّها نبّهت الآخرين إلى أنَّ المضي في هذا الدرب لم يعد مقبولا، فلابد من انتقاء النصوص المناسبة، وينبغي أن تراعى الشروط الدقيقة للترجمة.

لكن موقف "العقّاد" لا يمثل دليلا على انتهاء هذا التقليد الذي ثُبِّتْ دعائمه منذ أكثر من ثلاثة أرباع القرن، إنما يُظهر بداية انشقاق فيه، يكشف لنا ذلك موقف معاصره "الرافعي" (1880 ـ 1937) الذي قرّظ التعريب المذكور نفسه لـ"البؤساء" تقريظا استثنائيا، فقال "ما البؤساء في ترجمته (=حافظ إبراهيم) إلاّ فكر فيلسوف تعلّق في قلم شاعر، فانعطف عليه حواشي البيان من كل نواحيه، وجاء ما تدري أشعرا من النثر أم نثرا من الشعر، وخرجت به

الكتابة في لون من الصفاء والإشراق، كأنّما تنحلّ عليه أشعّة الضحى. ترجم "حافظ" فوضع اللغة بين فكره ولسانه، ووقف تحت سحابة من السحب التي خفق عليها جناح جبريل، فما تخلو كتابته من ظلّ يتنفّس عليك برائحة الإعجاز "وأضاف واصفا المعرّب بأنّه "ظاهر في صنعة اللفظ ظهور "هيجو "في معانيه؛ إذا لا تجد غيره من المترجمين يتسع لهذا الأسلوب أو يطيقه "ثم مضى في ثنائه "إنّك في البؤساء ترى مع الترجمة صنعة غير الترجمة، وكأنما ألّف "هيجو "هذا الكتاب مرّة، وألّفه "حافظ "مرتين، إذ ينقل عن الفرنسية، ثم يفتنُّ في التعبير عمّا ينقل، ثم يحكم الصنعة فيما يفتنُّ، ثم يبالغ فيما يتحكّم؛ فأنت من كتابه في لغة الترجمة، ثم في بيان اللغة، ثم في قوّة البيان، وبهذا خرج الكتاب، وإنَّ مترجمه لأحقّ به في العربية من مؤلّفه، وجاء وما يستطيع أحد أن ينسى أنّه لـ "حافظ "دون سواه "[51].

لم يجد "الرافعي "في كلّ فعل قام به "حافظ إبراهيم "في تعريبه لـ "لبؤساء "إلاَّ فضيلة ينبغي أن تُحمَد، حَمدَ فيه البطء والتأنّي في التعريب، فقد حضره مرة يعرّب أسطرا من الجزء الأول من "البؤساء "يخطّها في دفتر صغير دون حجم الكف "فاجتمعت له ثلاثة أسطر في ثلاث ساعات، وهذا لا يعيبه مادام يريد قسط الفن، ومادام يحاول أن يخرج الكلمات من عالمها إلى عالمه هو المتمّوج من الألفاظ والعبارات بمثل الكواكب في الاستواء والجاذبية والشعاع والرونق والجمال "[52].

ولا يُعرف الآن فيما إذا كان هذا البطء في التعريب مرجعه عجز في تحويل لغة "هوغو" الرفيعة إلى عربية "حافظ "أم هو التأنّي حقيقة بحثا عن الصيغة الأفضل، فشهادة "الرافعي" مجروحة، ومهما كان السبب فشاعرنا جرّد "البؤساء "من متانتها الأسلوبية الأصلية، ونثرها الناصع المسترسل الذي كان في نحو ألفي صفحة بأقل من ربع هذا الحجم ـ وحسب عبد الرحمن بدوي حوالي خمس حجم الكتاب[53] ـ ولم يُبق إلاَّ على الخطّ السردي الخاص بالأحداث دون مراعاة التفاصيل، وهو خط واهن ينتظم حركة البطل "جان فالجان "في كفاحه الفردي لاختراق وسط اجتماعي كثيف في عدم اعترافه بسوّية الإنسان، الأمر الذي جعله يتنكّر تجنبا لمطاردة لا ترحم من قبل رجل الشرطة "جافير" .

أبقى "حافظ إبراهيم "على هذا الخط المعبّر عن الإثارة والحركة، مستجيبا لذائقة مازالت تجعل من ذلك، بفعل المرجعيّات المسيطرة في التلقّي، ركنا أساسا من أركان قبول الآداب السردية، وأهمل مئات الصفحات النابضة بحيوية اللغة الفرنسية التي برع "هوغو "في صوغها، وهي تستكشف المسالك الدقيقة للعواطف والانكسارات، والرغبات العارمة، التي تمور في دواخل جملة من الشخصيات، وهي تواجه مصائر مختلفة، وتصارع تيارات الحياة الجارفة، وكلّ ذلك تكشفه الترجمة الكاملة للرواية التي قام بها "منير بعلبكي "في منتصف

القرن العشرين تقريبا. والتمسّك بالخط العام للأحداث في حركتها المثيرة من أخصّ الميزات التي تتصف بها المرويات السردية.

لم يخن الواقعُ الثقافي آنذاك "الرافعي" الذي أورد بأن "حافظ إبراهيم" أحقّ بـ "البؤساء" من "هوغو"، فقد أخذ "شكري العسلي" على عاتقه توضيح ذلك، بأن نسج رواية "فجائع البائسين" على منوال "البؤساء" التي نسبها لحافظ، دون أن تردّ أية إشارة إلى المؤلف الفرنسي الشهير، فقال في مقدمتها ما نصّه "هذه رواية وطنية، أخلاقية، واقعية، تمثّل ما تئنّ منه هيئتنا الاجتماعية (=مجتمعنا) من البؤس، وما يتخلّل نظام بيوتنا من الخلل، تُشبه في بعض مضامينها رواية "البؤساء" لأستاذ الفصاحة والأدب "حافظ أفندي إبراهيم"، وإن كان بين الروايتين فرق في الأسلوب، وكيفية الأداء، ولا عجب إذا تمّ للمتقدّم ما لم يتمّ للمتأخّر؛ فإنَّ حافظا هو بلا مراء مالك زمام البيان والتبيان"[54].

لم ترد أية إشارة إلى الأصل الفرنسي للنصّ، وبـ "هوغو" استبدل "حافظ إبراهيم" وبـ "البؤساء" استبدلت "فجائع البائسين"!. وفي الحالات كلّها التي جذبت فيها رواية "البؤساء" اهتمام المعرّبين، سواء في تعريبها لثلاث مرّات ـ قبل الترجمة الرابعة الكاملة ـ أو في محاكاتها من قبل "العسلي"، كان المغزى الأخلاقي هو الدافع الأساس لذلك، أي المغزى الذي يصوّر مأزق الفرد في مواجهة تيار الحياة الجارف في العقود الأولى من القرن التاسع عشر في فرنسا، حينما دُفع "جان فالجان" إلى خوض مغامرته الفردية ضدّ نسق كامل من القيم المضادّة، ومن المرجّح أن هذه النزعة بذاتها هي التي أثارت اهتمام المعرّبين، وبخاصة "حافظ إبراهيم" الذي وجد من المناسب، وقد اختزل النصّ بصورة شائنة، أن يضع بين يدي القرّاء ملحمة فردية في بداية العقد الثالث من القرن العشرين، كانت أحداثها تدور قبل مئة عام من ذلك الوقت.

كانت مرافعة "الرافعي" المنبثقة عن دهشة تفتقر إلى الحس النقدي، قد عزّزت من الرأي المضادّ لموقف "العقّاد"، وأضفت تلك المرافعة قيمة سامية على الدور الذي قام به "حافظ إبراهيم" بما يعيد إلى الأذهان دور "الطهطاوي" قبل أكثر من نصف قرن الذي دشّن لشرعية التصرّف بالنصوص الأجنبية، وفي الحالتين غاب كلّ ما يتصل بقيمة النصّ الأصلي، وأسلوبه وبنائه، في وقت نما فيه الوعي الأدبي، وأصبحت الرواية نوعا معروفا.

## 7. آلام فرتر: الزيّات والذوق السائد.

احتفى "طه حسين" (1889 ـ 1973) في عام1920بتعريب صديقه "الزيّات" لرواية "آلام فرتر" لـ "غوته" وكرّر خمس مرات في مقدمته للرواية أنَّ "الزيّات" وفّق في النقل وحسن الاختيار إلى درجة جهر فيها بوضوح إلى أنَّ المديح قد يُلحق بصديقه الضرر أكثر من

الفائدة. ومّما ينبغي ذكره أنَّ تعريب "الزيّات" لهذه الرواية جاء بعد حوالي مئة وخمسين عاما على صدورها بالألمانية، فرواية "غوته" الشهيرة تعرض بغنائية بالغة الرهافة سيرة شاب منطو على ذاته، يتميّز بحساسية سلبية تعبّر عن ضعفه وهشاشته النفسية، وهو يعيش تمزقا مزدوجا بين عدم قدرته على التوافق الاجتماعي الطبيعي، وحب من طرف واحد لفتاة لا تعرف بذلك، الأمر الذي ينتهي به إلى الانتحار.

استجابت الرواية لمعايير الذوق الرومنسي الأوربي السائد في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وتبيّن حال الشاب الهائم بامرأة لا تبادله المشاعر، فيلوذ بالطبيعة ويأحزانه في انكفاء لا بديل له غيره. وقد تطورت الذائقة الأدبية للترجمة في زمن "الزيات" عمّا كانت عليه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وتكشف مقدمة "طه حسين" تحوّلا واضحا في فهم وظيفة الترجمة "إنَّ الناقل ليس حريا أن يحسن اللغة العربية التي ينقل إليها، واللغة الأجنبية التي ينقل عنها فحسب، بل هو خليق أن يحسن الفن الذي ينقله تاما، وأن يكون من إجادته بحيث يستطيع النقد والمناقشة إذا كان موضوعه علميا أو فلسفيا؛ فإذا كان فنيا أو أدبيا فالصعوبة أثقل عبئا وأشقّ احتمالا، لأنَّ الناقل ملزم حينئذ أن يكون من القدرة والكفاية بحيث يستطيع أن يقوم مقام المؤلف الأول فيشعر بقلبه ويحسّ بحسه، ويرى الأشياء بتلك العين التي رأى بها المؤلّف، ويصفها بهذا اللسان الذي وصفها"[55].

ليس هذا هو المهم فقط في مقدّمة "طه حسين" التي تكشف الحراك المتواصل في وظيفة الترجمة التي تعرّضت للانتهاك طوال المدة السابقة، ولم يراع أحد تقريبا شروطها، إنما المهم أيضا الإشارة الواضحة لسبب اختيار "الزيات" لهذه الرواية، فـ"طه حسين" أكد كثيرا أنَّ "الزيّات" وُفّق في ذلك الاختيار، وسيتضح أنّ التوفيق مصدره أنَّ الرواية توافق الذوق السائد في العقد الثاني من القرن العشرين في البيئة التي عُرّبت فيها. قال "طه حسين" مؤكدا هذه الفكرة "وفّق صديقنا الزيّات إلى حسن الاختيار، فإنَّ الكتاب الذي ترجمه على ماله من شهرة تلزم كل ناشئ أن يقرأه ويفهمه، يمثل حياة الآداب الأوربية في عصر هو أشدّ العصور شبها بهذا العصر الذي نسلكه، فقد كانت أوربا حين كتب "جوت" "آلام فرتر" تعبر عصر انتقال كعصرنا الذي نعبره، سئمت مثلنا كلَّ قديم، وشغفت مثلنا بكل طريف، وودّت لو أراحها الكتّاب والشعراء من تلك الأساليب العتيقة التي ألفوها فيما يكتبون وينظمون"[56].

كشف "طه حسين" عن استجابة التعريب للذوق السائد، فالمعرّب يمتثل في اختياره لموجّهات ثقافية عامة تصوغ وعيه ولا وعيه بحيث يوافق اختياره السياق الثقافي لعصره، وإذا حدّدنا الأمور عبر رؤية تاريخية فيمكن القول إنَّ ألمانيا في سبعينيات القرن الثامن عشر كانت دون فرنسا وبريطانيا، الأمر الذي دفع بالمفكّرين الألمان نحو بلورة الفكر القومي الألماني الذي غذّى الحماس فيه النزعة الرومنسية في الأدب كما مثلها "غوته" وتلك الحقبة تماثل

حالة مصر إلى درجة كبيرة بعد ثورة 1919التي بلورت هوية مصر الوطنية، وهذا يفسّر لنا الظروف التي تم الاتفاق فيها على أهمية منشئ أدبي مثل "المنفلوطي" الذي كُرّس بصورة نهائية في هذه الفترة، وهي الفترة التي بدأت تتبلور فيها المظاهر الفردية للشخصية الإنسانية، وقد قامت الرواية بتمثيلها فخطت نحو تغيير طبيعة النموذج الإنساني، فتحوّل من نموذج ثابت محكوم بقيمة أخلاقية خارجية بوصفه خيّرا أو شرّيرا إلى نموذج نفسي متأمل بحثا عمّا يتفرد به عن غيره، وليس عمّا يدمجه بالعالم المحيط به، ومن المعروف أنَّ هذه الحقبة لم تشهد انحرافا في الذائقة على مستوى الرواية فقط إنما أخفقت فيها بصورة كاملة رسالة الإحياء الشعري التي نهض بها البارودي وشوقي وحافظ؛ لأنّها وضعت هدفها في مواجهة سياق يتطلب ضربا مختلفا من التمثيل الأدبي، فظهرت المدارس الرومنسية كـ"المهجريين" و"الديوان" و"أبولو" . وفي هذا السياق تمّ تلقي "آلام فرتر" وتمّ تلقي " المنفلوطي" .

لم يكن "الزيات" في تعريبه لرواية "غوته" إلاَّ معبرا عن نزعة متحوِّلة، وشأنه شأن المعرِّبين السابقين لم يختر من الرواية الأوربية نصّا معاصرا له، إنما عاد إلى النصّ الذي يوافق ذائقة عامة، حصل ذلك بالضبط مع "الطهطاوي" قبله بأكثر من نصف قرن حينما كان الأدب يؤدّي في نظر المتلقّي رسالة أخلاقية وعظية، فـ"وقائع تليماك" كتاب أخلاقي ظهر أيضا قبل تعريبه بمدّة طويلة، ووقع تعريبه في ذروة التصوّر الفكري الذي يرى أنَّ وظيفة الأدب تقترن بتحقيق الهدف الأخلاقي، وينبغي علينا أن نؤكد أنَّ تلك الحقبة كانت مشبعة بالسؤال عن القيم الأخلاقية، وكان الأدب الأوربي قبل ذلك يستند إلى هذا التصوّر، وحسب "آيزر" فإنَّ الآداب الأوربية الروائية والمسرحية في القرن الثامن عشر كانت مشغولة بصورة مكثفة بالأسئلة الأخلاقية، وذلك كان يعوّض أوجه الخلل في نسق الفكر السائد آنذاك "[57].

يعمّق الأدب هذا الحسّ حينما تلوح في الأفق انكسارات أخلاقية وقيمية وأدبية كبرى. ولكن المعرّب الذي انتزع تقريظ "طه حسين" بما جعل حقيقة تعريبه تتوارى عن الأنظار، لم يعن بقيمة النص الأسلوبية وبنيته السردية، كما انبثقا في فضاء اللغة الألمانية، فقد جاء النص، كما يقول بدوي، حافلا بـ"الصنعة والمحسّنات البديعية" و"بعيدا عن الأصل كثيرا" لأن "الجملة المؤلّفة من خمس كلمات مثلا في الأصل، كانت تترجم بعشر كلمات أو يزيد، وفيها المحسّنات اللفظية والمترادفات والألفاظ ذات الجرس الطنّان، فضلا عن أن الترجمة (أو الترجمات ـ فيما زعم) الفرنسيّة التي نقل عنها لم تكن هي الأخرى دقيقة، فزاد هذا من البعد عن الأصل بعدا آخر" [58].

## 8. المنفلوطي: الاستجابة لنسق ثقافي وتغيير النوع السردي.

كلّ هذا يفضي بنا إلى الوقوف أخيرا على إحدى أهم الظواهر في السردية العربية الحديثة، ممّا له صلة بموضوع التعريب، والمثال هو "المنفلوطي" (1876 ـ 1924) الذي سيبرهن لنا دوره، وربما لآخر مرة، أنّ تلك الآداب الأجنبية كانت تخضع لصوغ عربي كامل من ناحية البناء والأسلوب وحتى العالم التخيّلي ومضامينه الأساسية.

وصف "عبد المحسن طه بدر" الطريقة التي لجأ إليها "المنفلوطي" في النصوص التي اقتبسها عن أصول أجنبية: هو لا يحترم كثيرا الإنتاج الذي يقدّمه، فيتناول بعض الروايات الكاملة ليضغطها ويحوّلها إلى قصة قصيرة ينشرها في "نظراته" أو "عبراته" وقد يشير إلى مؤلّفها وقد لا يشير، كما فعل مع رواية "إسكندر دوماس" الموسومة بـ "لادام" التي.. اقتبسها.. وضغط حجمها ليقدّمها في حجم القصة القصيرة في "العبرات" وقد فعل بروايتي "شاتوبريان" آخر بني سراج" ـ التي عرّبت من قبل مرتين، كما مرّ بنا ـ و "أتالا ورينيه" ـ التي عرّبت ثلاث مرّات قبل أن تقع بين يدي "المنفلوطي" ـ مثلما فعل بروايتين لـ "إسكندر دوماس" ونشرهما في "العبرات" "الأولى بعنوان "الذكرى" والثانية بعنوان "الشهادة"، كما أنّه في قصصه الأخرى التي خرجت إلينا في صورة رواية لا يحترم كثيرا الأصل، ولا قالب النوع الأدبي، ولا الخصائص الفنية لهذا القالب، فهو في روايته "في سبيل التاج" لا يختار رواية ليقدّمها، ولكنه يختار مسرحية للشاعر الفرنسي "فرانسوا كوبيه" ولا يقدّم المسرحية كاملة، ولكنه يلخّصها مع بعض التصرّف، ولا يقدّمها في صورتها المسرحية، ولكنه يقدّمها في شكل روائي، ويحوّل شعرها وحوارها إلى سرد نثري يخضعه لمميزات أسلوبه الخطابي البياني، وبهذه الحرّية نفسها مع اختلاف نسبي قدّم "المنفلوطي" "رواية" برنارد آن دي سان بيير" المسمّاة "بول وفرجيني" باسم" الفضيلة"، أو "بول وفرجيني" واقتبس رواية "الفونس كار" الموسومة "تحت ظلال الزيزفون" عن ترجمة حرفية قام بها "محمد فؤاد كمال" وسماها "ماجدولين"، كما قدّم رواية "سيرانودي برجراك" لـ "أدمون روستان" وسمّاها "الشاعر أو سيرانو دي برجراك".

في كل هذا كان "المنفلوطي" ـ كما يخلص بدر إلى ذلك ـ يخلق الرواية المعرّبة خلقا جديدا يتلاءم مع ذوق قرّاء عصره، هذا الذوق المغرق بالعاطفة، والنظر إلى الأسلوب لا بوصفه وسيلة للتعبير عما يشعر به الكاتب، وإنما على أنه وسيلة لإضفاء الرونق والبهاء والزينة على ما يكتبه[59]. كان "المنفلوطي" يعتبر النص الذي يعيد كتابته ملكاً له، ومن ثم فإنّه يعرضه طبقاً لمزاجه النفسي والفكري غير ملتزم بشيء إلاّ بما تمليه عليه شخصيته بكل مقوماتها"[60]. أشار "بيرز" إلى طبيعة عمل "المنفلوطي"، وأكد أنّه "لا يبقي من النماذج التي بين يديه إلاّ ما يخدم رسالته، وعندما يشعر بأنّ النصّ لا يسعفه أو أن إسعافه ضعيف؛ فأنّه

يتدخّل تدخّلاً ذاتياً كيما يضخّم بمنطقه الشرقي فكرة داخل النصّ لا تكاد تبين لإيجازها"[61] فهو يعمد إلى "الانتفاع بالأصول التي يطّلع عليها في تعريباته، ويبيح لنفسه الخروج حتى على ما توفر له العلم به من معالم هذه الأصول. إنَّ المنفلوطي يأخذ من الأصل الذي بين يديه ـ والذي يكون قد أطّلع عليه في صياغة عربية أو أكثر ـ ما يتفق مع شخصيته، وعملية تحويره للنصوص التي يقف عليها ينتهي فيها إلى الصورة التي ترضيه، والتي لا تتناقض فيها مع ما يعرفه عند القارئ لمقالاته وقصصه الموضوعة"[62].

أما فيما يخص العرض الذي يقدّمه "المنفلوطي" للقصص المعرّبة التي يعيد إنتاجها على وفق رغبته، فإنه لم يكن يشغل بالبناء الفني، بل "كان مشغولاً أولا وقبل كل شيء بتقرير المعاني التي يهمه ترويجها والدفاع عنها، ومن ثم لجأ إلى الجهارة الخطابية، والتأثير الوعظي وما إلى ذلك من وسائل التقرير المباشر، والحقّ أنَّ جمهور المنفلوطي لم يكن هو الآخر يفهم من القصة أكثر مما يفهم المنفلوطي. إنّها كانت لدى جمهوره مجرّد الحكي والإثارة بأية طريقة من الطرق، بل إنَّ الهياج العاطفي والثورة الخطابية والأسلوب التقريري، كل هذه الوسائل أعجبت الجمهور؛ لأنّها جميعاً مسارب للتنفيس عن مشاعره الحبيسة المتوهجة المكلومة، والمظلومة في أن معاً"[63].

لم يكن "المنفلوطي" يجيد أية لغة أجنبية، وكانت "ثقافته ضيقة. . وكان فيه طموح، فرأى أن يترجم بعض القصص والمسرحيات الغربية، ولكن أنّى له، وهو لا يحسن الفرنسية، ولا غيرها من اللغات الأوربية، إلاَّ أنَّ ذلك لم يقف دونه، فقد طلب إلى بعض أصدقائه أن يترجموا له بعض آثار القوم الأدبية، ينقلونها أولا، ثم ينقلها هو إلى أسلوبه الرصين" وكان "يأخذ ما ترجم له، ويمصّره تمصيرا، ويعطي لنفسه في ذلك حرية واسعة، حتى لكأنّه يعيد كتابته وتأليفه من جديد، وهو تأليف يقوم على الاسترسال الإنشائي والانطلاق الوجداني والوعظ الأخلاقي" وبذلك "أفسد. . القصص الفرنسية بتمصيره، إذ أحالها عن أصلها وكأنه ظنّ القصة مجموعة من المقالات في غير حبكة، ومن ثم أدخل في هذه القصص تغييرا واسعا لم يستطع إحكامه إذ كانت تنقصه موهبة القصاصين"[64].

وكان يضفي على النصّ "من نفسه وروحه ما يجعل القارئ يستشعر أنَّ ما يقرأه ليس مترجما بل من تأليف المنفلوطي ذاته، ومن هنا كانت لديه الجرأة على تغيير العناوين، وتعديل بعض القوالب الفنية، وتغيير بعض الأفكار والتصوَّرات" بل إنه كان يستعين "في ترجمته بالشعر والقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف لتضمين القصص المترجمة أبياتا أو آيات أو أحاديث لتوضيح الفكرة أو الموضوع"[65]، وذلك التضمين بحذافيره كان شائعا في المرويات السردية.

لم يتردّد "المنفلوطي" في بيان الطريقة التي اتبعها في كل ذلك، وجاء قوله في مقدّمة

رواية "الشاعر" يكشف الأمر بالصورة الآتية "أطلعني حضرة الصديق الكريم الدكتور محمد عبد السلام الجندي على هذه الرواية التي عرّبها عن اللغة الفرنسية تعريبا حرفيا حافظ فيه على الأصل محافظة دقيقة، وطلب إليّ أن أهذّب عباراتها ليقدّمها إلى فرقة تمثيلية تقوم بتمثيلها ففعلتُ، واستطعتُ في أثناء ذلك أن أقرأ الرواية قراءة دقيقة، وأن أستشفّ أغراضها ومغازيها التي أراد المؤلف أن يضمنها إياها؛ فأعجبني منها الشيء الكثير، وأفضل ما أعجبني منها أنها صوّرت التضحية تصويرا بديعا، وهي الفضيلة التي اعتقد أنّها مصدر جميع الفضائل الإنسانية ونقطة دائرتها، فرأيت أن أحوّلها من القالب التمثيلي إلى القالب القصصي، ليستطيع القارئ أنَّ يراها على صفحات القرطاس كما يستطيع المشاهد أن يراها على مسرح التمثيل. وقد حافظتُ على روح الأصل بتمامه، وقيّدتُ نفسي به تقييدا شديدا فلم أتجاوز إلاَّ في حذف جمل لا أهمية لها، وزيادة بعض عبارات اضطرتني إليها ضرورة النقل والتحويل واتساق الأغراض والمقاصد، بدون إخلال بالأصل والخروج عن دائرته، فمن قرأ التعريب قرأ الأصل الفرنسي بعينه، إلاَّ ما كان من الفرق بين بلاغة القلمين، ومقدرة الكاتبين، وما لابد من عروضه على كل منقول من لغة إلى أخرى، وخاصة إذا قيدّ المعرب نفسه، وحبس قلمه عن التصرّف والافتنان"[66]. وقد أكد "الزيّات" أنّه "صاغها بأسلوبه البليغ الرصين صياغة حرّة، لم يتقيّد فيها بالأصل؛ فأضافت إلى ثراء الأدب العربي ثروة، وكانت للفن القصصي الحديث قوة وقدوة"[67].

اندلعت حول هذه الرواية وطريقة "المنفلوطي" في معالجتها، معركة أدبية بين "طه حسين" و"منصور فهمي" في عام1921، وهي معركة تتعلّق بموضوع التعريب وقواعده، وتكشف عن الأعراف السائدة فيه، وهي في مجملها أعراف تؤكّد خضوع المعرّبات لسياق المرويات السردية العربية، إذ رحب "فهمي" بما قام به "المنفلوطي" واحتفى بذلك، وقال "إنَّ المعرّب قد اقتحم سبيلا وعراً في قصة "سيرانو" إذ في بلاغة الأصل الفرنسية، وصناعاتها اللفظية، واصطلاحاتها ما ليس في الطاقة نقله. على أنَّه لا ينبغي أن تكون صعوبة النقل عقبة في سبيل التعريب، وربما تُحمد الجرأة في اقتحام الصعاب، ولاسيما وقد أنعم الله على المنفلوطي بقلم بليغ وأدب موفور، فلو أن تعريبه لا يؤدّي لنا صورة كاملة من تلك البلاغة الفرنسية الفائقة إلاَّ أنّه يؤدي لنا صورة حية بقلم عربي مبين، وتؤدي بعض أجزائها على أحسن مثال في البلاغ".

فردّ عليه "طه حسين" قائلا: إنّ المؤلف الأصلي "وضع قصة تمثيلية شعرية، وإن جمال هذه القصة رهين بالشعر من جهة، وبالأسلوب التمثيلي من جهة أخرى، ثم بالبلاغة الفرنسية نفسها. فإلى أي حد يُباح للمترجم أن يحوّل قصة من التمثيل إلى الفن القصصي الخالص،

أليس هذا مسخا للكتاب، وجناية على المؤلف؟ لا أطالب "المنفلوطي" بأن يترجم الكتاب شعراً كما أُلّف شعراً فقد لا يكون ذلك ميسوراً، ولكنني لا أستطيع أن أتجاوز عن تحويل التمثيل إلى قصص، فهذا مسخ لا يرضاه إلاّ الذين لا يقدرون الفن" وأضاف "طه حسين" ما أظن أنَّ التاريخ الأدبي سطّر تحويل قصة تمثيلية إلى حكاية قصصية قبل المنفلوطي، ولكنه سطّر تحويل القصص إلى تمثيل إلاّ شيئا لا يؤبه به.. وكتاب المنفلوطي مع ما فيه من التشويه والمسخ لم ينقل عن الأصل، وإنما نقل عن ترجمة وعن ترجمة عربية، فيا ضيعة الوقت ويا للحرص على الشهرة وبُعد الصيت". وردّ عليه "منصور فهمي" قائلا" إذا كنت ترى بدعة تحويل الرواية التي نحن بصددها إلى قصة، فتلك بدعة صالحة لا يستهجنها الذوق السليم، ويستحقّ المبتدع عليها كلّ الحمد والثناء"[68].

لم يقتصر الأمر على رواية "الشاعر" فقد وقع نظير لها في رواية "في سبيل التاج". يقول "حسن الشريف" في مقدمته للرواية بأنَّ النصّ في الأصل مأساة شعرية تمثيلية، لكن "المنفلوطي" نقل موضوعها إلى اللغة العربية في قالب روائي جميل بعد أن أضاف إليها أشياء وحذف منها أخرى، وأخرجها لقرّائه قصة يستهوي أسلوبها القلوب، وتسترعي وقائعها الألباب، بقلم عذب، وعبارة رقيقة، وديباجة بديعة، لا نطيل الكلام في وصفها... ومع أنَّ الرواية ملخّصة تلخيصا، فقد استطاع الكاتب بمهارة فائقة أن يصوّر الروح الأصلية للمؤلف تصويرا موثّراً، وأن يملك من نفوس قرّاء العربية ما ملكه "فرانسوا كوبيه" من نفوس قرّاء الفرنسية". وأضاف الشريف" لا يفوتنا أن نقول إنّ الكاتب (=المنفلوطي) قد اشتغل بتلخيص الرواية في أبان الحركة الوطنية الأخيرة (=ثورة 1919) ولقد أوحت إليه الحوادث السياسية التي ما تزال ماثلة في الأذهان صفحات تفيض وطنية وغيرة حتى لكأنّه أفضى إلى أمّته في هذا الكتاب بكثير مما لا يستطيع كتابته في الصحف السياسية. والحق أقول إنّنا كثيرا ما كنّا نعتب عليه في سلوكه عن الاشتراك بقلمه مع العاملين في هذه الحركة حتى قرأنا هذه الرواية فإذا روحه الوطنية الشريفة تسيل فوق صفحاتها سيلا، وإذا الرواية الحركة الحاضرة بجميع ظروفها ومتعلّقاتها"[69].

وسنكتفي أخيرا بما أجراه "المنفلوطي" من تغيير على رواية "تحت الزيزفون" التي كان كاتبها "ألفونس كار" (1808 ـ 1890) قد أصدرها في مقتبل عمره سنة1832، ورغب "المنفلوطي" في أن تظهر بعنوان "ماجدولين" فعمد إلى تلخيص الأصل بما جعل الفارق بين خلاصته وأصل النص كبيرا، كما أن كثيرا من الصفحات الموجودة في نص العربي لا مقابل لها في الأصل الفرنسي، فضلا عن وجود مشاهد كاملة في الأصل لم تظهر على الإطلاق في الصورة الجديدة له، على أن الأمر الأكثر إثارة للاهتمام هو أنّ "المنفلوطي" بنزعته الرومنسية

المثالية "لم يشأ أن يبقي على ما في الأصل الفرنسي من أعمال شائنة منسوبة إلى بطل الرواية: أستيفن حتى تظلّ صورته مثالية رفيعة، زاهية الألوان جامعة لأجمل الشمائل". وبهذا يكون المنفلوطي ـ كما ينتهي بدوي إلى ذلك ـ لم يكن يترجم، وما كان له أن يفعل، لأنه لم يكن يعرف أية لغة أجنبية، وإنما "كان يشارك المؤلّف الأجنبي، الذي يُلخّص له كتابه، في التأليف والصياغة"[70].

أثّرت ممارسات "المنفلوطي" الأدبية، وتلاعبه بالنصوص في موقعه الأدبي، ولكلّ هذا أخرجه "العقّاد" من دائرة الكتّاب، وأدرجه في فئة المنشئين، وقال "إنه منشئ لبق كثير التزويق في الصياغة، قليله في المعاني والأفكار، أو هو ـ إذا بالغنا في إنصافه ـ أقرب إلى جماعة المنشئين منه إلى جماعة الكتّاب"[71].

عدّ "المنفلوطي" ممثلا لذروة ظاهرة التصرّف بالأصول الأجنبية للنصوص الأدبية، وهو يمثل في تاريخ الأدب العربي الحديث الظاهرة الأكثر شهرة في الكيفية التي كان يتمّ فيها إدراج نصوص أجنبية في سياق الأدب السردي العربي، تلك الظاهرة التي بدأت في تردّد منذ منتصف القرن التاسع عشر، وبلغت مداها الأكبر عند "المنفلوطي" الأمر الذي يبرهن أنَّ الحديث عن صوغ الرواية الأجنبية للرواية العربية يحتاج إلى إعادة نظر حقيقية، ولعلّ من الغرابة القول بأنَّ هذه المشكلة التي تتصل بطبيعة أدب "المنفلوطي" لم تثر الاهتمام لأنَّ هذا السؤال لم يكن مثارا في الذاكرة الثقافية في تلك الفترة إلا في نطاق محدود، إنما أثير سؤال آخر لا يرتبط مباشرة به، إنما يتصل بوظيفة أدب "المنفلوطي"، وكما توصّل "كاكيا" إلى ذلك، فقد انحصر الجدل في مدى مساهمة أدب "المنفلوطي" أو فشله في إفادة القارئ العربي، دون التعرّض لمدى قربه أو التزامه بروح النص الأصلي[72].

ولعلّ حقبة "المنفلوطي" التي تخطّاها الآن الأدب العربي الحديث، تشبه من وجوه عدّة حقبة "الحريري" التي وقفنا عليها من قبل، وكما كنّا قد استعنّا بـ"كيليطو" في معالجته موضوع "الحريري" يحسن بنا أيضا العودة إليه في تقويم ما انتهت إليه تجربة "المنفلوطي" فقد ذهب إلى أنَّه ما من قارئ للأدب العربي لم يُفتن بـ"المنفلوطي"، ولم يذرف الدموع الغزيرة عند قراءته، لأنَّ كتاباته مرتبطة بالأسى والبكاء، وليس من الصدفة أن يحمل أشهر مؤلّف له عنوان "العبرات"، فقد جعل من الحزن مرادفا للأدب، ولكن بقدر ما يفتتن المراهق بأدب "المنفلوطي"، بقدر ما ينفر منه فيما بعد، ويشيح بوجهه عنه ويقطع صلته به نهائيا وبدون رجعة، وعندما يذكره مع أصدقائه القدامى، فإنه لا يتمالك نفسه وينخرط وإياهم في ضحك طويل. "المنفلوطي" الذي أرسى دعائم ما يمكن أن نطلق عليه شعرّية الحزن لا يثير إلاّ السخرية والضحك![73].

### 9. اقتباس حر.

قال "نجيب محفوظ" إنَّ الاقتباس الحر الذي وصفنا جوانبه في الفقرات الماضية كان شائعا إلى وقت متأخّر، ففي ثلاثينيات القرن العشرين، نقل "المازني" (1889 ـ 1949) فصلا مترجما من إحدى الروايات العالمية المشهورة، وأضافه إلى روايته "إبراهيم الكاتب" ولما أثير الموضوع عليه، اعترف بذلك دونما تردّد[74]. وكان الروائي العراقي "محمود أحمد السيد" كشف في مجلة "الحوادث" في آذار عام1932أنَّ رواية "المازني" "المعروفة" إبراهيم الكاتب" قامت على رواية "سانين" للكاتب الروسي "أرتزباشيف"، وأورد "السيد" تطابقا كاملا في فصول ومشاهد وفقرات الروايتين[75] الأمر الذي يؤكد أنَّ "المازني" لم ير بأسا من إدراج نصّ روائي شهير في تضاعيف روايته، وحينما ضُبط متلبّسا بالتهمة لم يجد ذلك أمرا معيبا؛ فالحدود بين المُلكيات الفردية الإبداعية للنصوص، مؤلّفة أو معرّبة، كانت شبه غائبة. وهذا يعيد إلى الأذهان نسق التأليف الحر في المرويات السردية، وحرّية التصرّف في روايتها، وهو أمر نجد له أمثلة لا تحصى في كثير من الكتب العربية القديمة، وظلّ مهيمنا إلى وقت قريب، وشمل ـ بين ما شمل ـ أسلوب التعريب، كما دلّلت عليه الأمثلة التي وقفنا عليها.

لم يقتصر الأمر على النماذج التي قدمناها من مصر لـ "حافظ إبراهيم" و "الزيّات" و "المنفلوطي" و "المازني"، فثمة نظائر في بلاد أخرى، فمن لبنان ذكر "محمد يوسف نجم" على لسان "كرم ملحم كرم" القصصي اللبناني، قوله وهو يتحدّث عن صديقه "طانيوس عبده" شيخ المعرّبين في تلك الفترة، ما يعزز ظاهرة التعريب الحرّ الذي لا يهتدي بقواعد الأمانة، ولا يعرفها، لأنه يحاكي تعدّد الروايات التي نلمسها للحكايات الخرافية والسير الشعبية "لم تكن الترجمة في عرف "طانيوس" سوى أداء المعنى.. وهو شرّ ما تبلى به مستنزلات الإلهام؛ فالمنشئ مع التفاته إلى المعنى يضنّ بالمبنى أن يهون، وقد نضّده في ديباجة مختارة اللفظ، مشرقة الصياغة، مما أهمل "طانيوس" حتى يكون من المؤلف على أميال رحاب. وعذره أن ما نقله عن الفرنسية ليس من الروائع، ولم يترجم في معظم ما نقل غير القصص العام المتواني في رحبة الأدب السمي، وليس يعتصم بمنعة البقاء.. ولا يلبث أن يطوي الكتاب، ويميل على ترجمته بما تراءى له منه، فيكتب الصفحات تلو الصفحات دون أن ينعم النظر في ما خطّت يمينه، فلا يمحو كلمة ولا يستطيب المحو، ولا يتعمّد البلاغة وجودة العبارة، وهو منهما على برم، وربما على نفاذ، بل يكتب بلغة واهية إلاَّ أنها واضحة، فلا تعلو لغة العامة بسوى انطباقها على أحكام النحو، وحجّته أنَّ القصة يجب تذليل معانيها لكل ذهن لئلا يتحاماها من تقهقر عن النفاذ إلى صفاء البيان. وهذه البراءة من الأصل، أن تكن تجوز في بعض فصول مستفيضة تحفز على الملل، فليست مما يرضى عنه الإخلاص للفن في الشطر الأوفر من النقل، وإلاَّ أصيب المتن بالتجريف الناحر، ولقي

الكاتب والكتاب ممن يترجمهما غضاضة يترفعان عنها، فلا يعلم ببدائعهما من يقرأهما بالعربية، ولا تستبقي هذه اللغة الأثر المنقول، وهي المستهينة بالغث الشحيحة بالنيف".

وعلّق "نجم" على ذلك بقوله: هذا حكم يكاد ينطبق على أكثر آثار المترجمين في هذه الفترة، ولعل ذلك يرجع لسببين، أولهما: جهل القرّاء بقواعد اللغة وأساليبها، والبحث عن لغة بسيطة وقصة مسلية. وثانيهما، عدم اهتمام المترجمين باللغة، وعدم انصرافهم لتعلّمها وضبطها، لضيق الوقت بالنسبة لهم، وحاجة الدوريات الملحّة والعاجلة للروايات المترجمة، ولهذا كانوا لا يتقيّدون بالأصل المترجم، بل كثيرا ما كانوا يشوّهون الأسلوب ويمسخون الحكاية، ويوجزون ويطنبون على هواهم، دونما رقيب أو ناقد... وكثيرا ما كانوا ينتحلون بعض القصص ويدّعونها لأنفسهم بعد تحوير يسير يجرونه فيها، فمنهم من يأخذ الأقصوصة أو القصة، ويستهلونها بعبارات معروفة، مثل: أخبرني صديق عاد من بلاد كذا... أو حكى أن... ليوهم القارئ أنّها من وضعه، ثم ينقل الأصل نقلا حرفيا مشوها ممسوخا، على أسلوب الترجمة المعروف في ذلك العهد، وهذا واضح في مجموعات "الضياء" و"النفائس" و"فتاة الشرق" وغيرها[76].

كل هذا صحيح، ولكن الأمر الذي لم يلتفت إليه "محمد يوسف نجم" الباحث القدير في آداب القرن التاسع عشر، وهو يفسّر الظاهرة التي أشرنا إليها، هو تحليل هيمنة السياق الثقافي السائد في تلك الحقبة، وما بعدها، ذلك السياق المشبع بالآليات الشفوية الحرّة التي أشاعتها المرويات السردية، وهي الآليات التي صاغت وعي المعرّبين، فامتثلوا لها، وحينما قاموا بالتعريب كانت ملازمة لهم كجزء من ممارسة شائعة لم يجر التفكير في ماهيتها؛ فالتعريب لم يكن مدفوعا بهدف التعريف الدقيق بالآثار السردية العالمية كما هي، إنما بفكرة تكييفها للنماذج الكبرى السائدة في الآداب السردية العربية الشائعة في القرن التاسع عشر. شمل هذا التكييف المقاصد الأخلاقية العامة لتلك النصوص بحيث تتوافق مع القيم التقليدية، وشمل الخصائص الفنية لها.

### 10. خاتمة.

كشفت لنا المعطيات التي وقفنا عليها، فيما يخص التعريب، ونحن نتتبّع مساره العام منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى العقود الأولى من القرن العشرين عن حقيقة ثقافية جديرة بالاهتمام، وهي أنَّ أساليب المرويات السردية، وأبنيتها، وموضوعاتها، وجّهت عملية التعريب بما يوافق طبيعة تلك المرويات، فقد كانت هي الرصيد الموجّه لكيفية تلقّي الآداب السردية، وكان المعرّبون تشبّعوا بذلك الرصيد، فكانت اختياراتهم، ودرجة تصرّفهم بالنصوص الأجنبية، وعمليّات التكييف التي يجرونها عليها، تتمّ في ضوء ذلك الرصيد الذي

راح يتفكّك متزامنا مع نشأة الرواية، فأعيد تشكيل عناصر المرويات السردية مرة أخرى، وأدرجت في سياق مختلف نوعيا، لكنه متّفق بالملامح العامة.

وكان التعريب يهتدي بالآفاق التي رسمتها المرويات السردية لحاجات التلقّي، وكانت الروايات الأجنبية تتعرّض لتغيير كبير لتوافق تلك الحاجات، وتستجيب لها، ولم تكن التغييرات التي تشمل أساليبها وأبنيتها السردية تترك لها قوة التأثير المطلوبة في النصوص العربية؛ ذلك أنَّ خصائصها الفنية الأساسية انتهكت، ولم يبق فيها سوى الهيكل العام، الذي كان هو الآخر في بعض الأحيان يعاد تشكيله في ضوء رغبة المعرّب، والشروط الثقافية السائدة التي تتحكم بصورة غير مباشرة في الشكل النهائي الذي ينبغي أن تكون عليه.

لم يكن المؤثّر الغربي ذا أثر عميق في نشأة الرواية العربية، فالسياق الثقافي العام لذلك المؤثر بولغ فيه بدرجة لا تخفى، وليس الهدف قطع الصلة بين الأدبين السرديين العربي والغربي، ولكن الهدف تصحيح المسلّمة السائدة التي تتخطّى عملية التفكّك التي شهدتها المرويات السردية العربية القديمة ببطء، ولا تأخذ بالنظر تحوّلها على رصيد أعيد تشكيله ليكون أرضية انبثق عنها النوع السردي الجديد.

## هوامش الفصل الرابع

1. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص197
2. بيير كاكيا، الترجمة والتبنّي، تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث، ص61
3. م. ن. ص55
4. تنظر أعداد جريدة حديقة الأخبار في مكتبة الجامعة الأمريكية ببيروت مصورة على ميكرو فيلم، وانظر كتاب "خليل الخوري: فقيد الشعر والصحافة والسياسة، جمع إدارة حديقة الأخبار، بيروت، مطبعة حديقة الأخبار، 1910، ص28و181
5. الفيكونت فيليب دي طرّازي، تاريخ الصحافة العربية، بيروت، ج 2 ص175
6. لويس عوض، تاريخ الفكر المصري الحديث، القاهرة، مكتبة مدبولي، ص245
7. جمال الدين الشيّال، تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، 2000، ص228
8. م. ن. ص 36
9. م. ن. ص 151
10. م. ن. ص 172 ـ 174
11. تاريخ الصحافة العربية، 1913، ج1ص94
12. الترجمة والتبنّي، ص53
13. كول، الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ترجمة عنان الشهاوي، القاهرة، ص 60و62

14. تاريخ الفكر المصري الحديث، ص 253
15. الطهطاوي، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت، ج 5ص 330 ـ 331
16. شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، ص 209
17. لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية، بيروت، ج2 ص8 ـ 9و35
18. جورجي زيدان، بناة النهضة العربية، ص127 تاريخ الصحافة العربية، ج1ص93
19. الطهطاوي، الأعمال الكاملة، ج5: 344 ـ 345 و348
20. حول تشكل السيرة الشعبية، تنظر الفقرة ( 3 ـ 4 ـ أ) الفصل(6) من الكتاب الأول
21. السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، الإسكندرية، ص24
22. تاريخ الفكر المصري الحديث، ج1 ص378
23. م. ن. ج1ص366
24. هاملتون جيب، دراسات في الأدب العربي، دمشق، ص83
25. م. ن. ص31
26. مصطفى علي عمر، القصة وتطورها في الأدب العربي، ص 11و 67 و69
27. أسعد داغر، مصادر الدراسة الأدبية، بيروت، ج3ق1ص800
28. عبد الرحمن الرافعي، عصر إسماعيل، القاهرة، ج1ص261 ـ 262و الرافعي، عصر محمد علي، القاهرة، ص 460 وعمر الدسوقي، في الأدب الحديث، القاهرة، ج1ص106 ـ 116
29. أحمد حسن الزيّات، تاريخ الأدب العربي، بيروت، ص510
30. الترجمة والتبنّي، ص 60
31. محمد بدوي، المسرحية العربية، انظر: تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب الحديث، ص480
32. تاريخ الصحافة العربية، ج2ص284
33. تاريخ الفكر المصري الحديث، ج1ص282
34. الأدب العربي المعاصر في مصر، ص171
35. خليل رينه، ناجية، بيروت، 1884، انظر المقدمة
36. مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، القاهرة، ج3ص361
37. يعقوب صروف، المقتطف، ديسمبر 1907 مجلد 32ص 1027 نقلا عن علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة، ص84
38. جورجي زيدان، الهلال، يناير 1907 ص256 نقلا عن علي شلش، ص 87
39. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870 ـ 1938، القاهرة، ص 123و128و131و132و132 ـ 133و135و 148
40. تاريخ الأدب العربي، ص 511
41. نقلا عن مارون عبود، المؤلفات الكاملة، بيروت، ج2ص465
42. تاريخ الصحافة العربية، ج2 ص240
43. المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص196 ـ 197 و200و202و204و205و206و210و 218و228و241
44. تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج 2ص 161 ـ 162

45. المسرحية العربية، ص 480
46. رشيد عطا لله، تاريخ الآداب العربية، تحقيق علي نجيب عطوي، بيروت، ج 2ص 341
47. الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 213
48. تاريخ كيمبردج للأدب العربي، مرجع مذكور، ص ص38 وص 54
49. جورجي زيدان، تاريخ آداب العربية، بيروت، مكتبة الحياة، 1979، ج4ص572 ـ 573.
50. العقاد، الفصول، بيروت، ص64، 65، 66، 67، 69
51. مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، القاهرة، ج3 ص360 و361 و362
52. م. ن. ج3 ص 278
53. عبد الرحمن بدوي، سيرة حياتي، بيروت، ج1 ص35
54. شكري العسلي، فجائع البائسين، المقتبس، 1907 ص50
55. جيته، الآم فرتر، نقله عن الفرنسية أحمد حسن الزيات، القاهرة، . انظر مقدمة طه حسين
56. م. ن. ص11
57. فولفجانج إيسّر، فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، القاهرة، ص79
58. سيرة حياتي، ص37
59. تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص 179، 180
60. محمد أبو الأنوار، مصطفى لطفي المنفلوطي: حياته وأدبه، القاهرة، ج2 ص 89
61. أورده أبو الأنوار، المصدر السابق، ج2 ص90
62. م. ن، ج2ص128
63. م. ن، ج2ص170
64. الأدب العربي المعاصر في مصر، ص229
65. حلمي محمد القاعود، مدرسة البيان في النثر الحديث، القاهرة، ص267و271
66. مصطفى لطفي المنفلوطي، الشاعر، دمشق، ص7
67. تاريخ الأدب العربي، ص539
68. أنور الجندي، المعارك الأدبية في مصر1914 ـ 1939، القاهرة، ص163، 164، 166، 167، 168
69. مصطفى لطفي المنفلوطي، في سبيل التاج، دمشق، ص 13 ـ 14
70. سيرة حياتي، ص28
71. العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، بيروت، ص 162
72. الترجمة والتبنّي، ص62
73. عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلّم لغتي، بيروت، ص7
74. رجاء النقاش، نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته، القاهرة، ص74
75. أنظر نص المقارنة التي قدمها السيد في كتاب"مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة" لأحمد إبراهيم الهواري، ص 104 ـ 111
76. محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، ص32 ـ 34

الفصل الخامس

# إعادة تركيب سياق الريادة الروائية

## 1. مدخل

يظنّ كثير من الباحثين أنَّ الظاهرة السردية الروائية لم تثر اهتمام المعنيّين بدراسة الأدب العربي الحديث قبل صدور رواية "زينب" لـ "محمد حسين هيكل" في عام1913؛ لأنّهم صدروا عن مرجعية ثقافية قرّرت أنَّ تاريخ الرواية العربية بدأ برواية "زينب" وبها انبثق الاهتمام بالرواية ونقدها، ولا يعرفون أنَّ الاهتمام الحقيقي بهذه الرواية لم يظهر إلى الوجود إلاَّ حينما صدرت الطبعة الثانية منها في العقد الثالث من القرن العشرين، وبعد أن أصبح لمؤلّفها شأن في الحياة السياسية والثقافية، وطوال تلك المدة لم تستأثر إلاَّ بعروض سريعة وقليلة جدا. وفي حدود علمنا، لم تحظ رواية "زينب" بلفتة ذات طابع نقدي سوى التنويه المكثّف الذي قدّمته عنها مجلة "البيان" في عددها الصادر في سبتمبر ـ أكتوبر من عام1913إثر صدورها مباشرة، وهو إلى التقريظ أقرب منه إلى النقد، وأصبحت له أهمية بالغة فيما بعد، إذ أصبح موجِّها احتفائيا للقراءات الخاصة بالرواية بوصفها أول رواية فنية في تاريخ الأدب العربي الحديث. ثم إشارة سريعة من مجلة "السفور" في عدد سبتمبر1915. وسنقدّم تحليلا لهاتين الإشارتين في الفصل الذي سنخصّصه لقضية ريادة "زينب" في مكان آخر من هذه الموسوعة.

هذا الوعي الاختزالي بالظاهرة السردية العربية الحديثة، وبالرواية على وجه التحديد، مرجعه عدم الاهتمام الجدّي بها، وغياب الرؤية النقدية القادرة على إدراج أطراف تلك الظاهرة في سياق واحد، بما يمكّن من فهم الأصول الأولى لها، وكيفية تفاعل مكوناتها سواء أكانت نصوصا أم آراء، والحال فقد انخرط كثير من الروائيين والكتّاب في معالجة هذا الأمر منذ منتصف القرن التاسع عشر تقريبا، وتركوا تراثا نقديّا سرديّا شمل كثيرا من جوانب الفن الروائي، وهو موزّع بين الصحف والمجلات، وكثير منه أُدرج في ثنايا الروايات نفسها، ومنهم "خليل الخوري" الرائد الأوّل في الكتابة الروائية، ثم "الطهطاوي" الذي نثر أفكاره النقدية في مقدمته الطويلة لتعريب رواية "فينلون"، ثم "سليم البستاني"، و"جورجي زيدان"، وقد استثمرا رواياتهما لعرض بعض الآراء النقدية، والأخير لم يدّخر وسعا في

عرض أفكاره في مجلة "الهلال" التي أسسها في عام 1892أما إبراهيم اليازجي، ويعقوب صرّوف، ومحمد عبده، ومحمد رشيد رضا ـ وكلهم أشرفوا على مجلات اهتمّت بالأدب، ومنه الأدب السردي ـ فقد تركوا طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، أراء كثيرة تعنى بوصف فنّ السرد وطبيعته ووظيفته، وكلّ ذلك يشكّل تراثا نقديا ينبغي أن يؤخذ بالاهتمام في سياق أي بحث يعنى بنشأة السردية العربية الحديثة، فالتناظر قائم بين النصوص السردية ونقدها، ممّا يشكل ظاهرة أدبية ـ ثقافية عرفت آنذاك، واستأثرت باهتمام ملحوظ.

أشار بعض الباحثين إلى هذا الموروث النقدي المبكّر[1] وجُمعت بعض نصوصه المتأخّرة في مصر[2]، ولكن كثيراً من تلك الآراء وردت في مصادر لم يُلتفت إليها، ولم تُوظّف في سياق تحليل الظاهرة الروائية، وهي تكشف وعيا مبكّرا بالرواية كنوع أدبي، وهذا الوعي مهما كانت درجته، ودقّته في التعبير عن الرواية، يُبطل الفكرة الشائعة بأنّ الأدب العربي لم يعرف الرواية إلاّ في العقد الثاني من القرن العشرين، وأنّ مفهوم الرواية كان غائبا عن تاريخ هذا الأدب، وأنّ رواية "زينب" هي التي أسّست ذلك الوعي بالفن الروائي وقيمته.

## 2. الرواية: وعي مبكر بقواعد السرد.

إذا استندنا إلى بعض المجلاّت التي اهتمّت بالرّواية بين الأعوام1880و1914ومنها "المقتطف" و"الهلال" و"المنار" اتضح مدى العناية بالرواية على صفحات هذه المجلاّت التي يمكن عدّها مثالاً، فقد ارتبط ظهورها وسواها بالرواية نشرا ونقدا، وقدّمت تلك الدوريات الثقافية وغيرها سلسلة مترابطة ومكثّفة لعدد وافر من العروض، والتقريظات، والتنويهات، وحتى التحليلات النقدية المفصّلة لأكثر من360رواية قبل عام1914، منها أكثر من200 رواية معرّبة، وأكثر من160 مؤلّفة.

وهذا مجرّد مثل دال على الترابط بين المجلات والرواية من جهة، وعلى غزارة الإنتاج الروائي والنقدي من جهة ثانية. وإذا أخذنا في الحسبان سيل الدوريات المتخصّصة التي اعتمدت بشكل رئيس فنّ الرواية، تبيّن لنا موقعها في السياق الثقافي لتلك الفترة التي كانت شهدت تحوّلات أدبية كبيرة، وفي مقدمتها تفكّك المرويات السردية الموروثة، وبداية تشكّل النوع الروائي الجديد. ويبدو الإقبال على الرواية كبيرا لأنّها بدأت توازي المرويات السردية في تأثيرها، إن لم نقل إنّها بدأت تحلّ محلّها شيئا فشيئا، بعد أن تعثّر رهان التلقّي الخاص بتلك المرويات، فأصبحت عوالمها معروفة بسبب التكرار، وبدأ النوع السردي نفسه يتأزّم ويتحلّل، والعزوف النسبي عنه إنّما هو بداية استشعار لذلك الانهيار الذي وقع فيما بعد.

بدأت الرواية تستقطب عناية المجتمع الأدبي، ومع أنّ الإحصاءات الخاصة بالطبع

والنشر غير متوافرة لدينا، فيما يخص الرواية في هذه الفترة بصورة كاملة، لكنّ مثلا له دلالة كبيرة في هذا السياق يكون مفيدا في إضاءة هذا الجانب، وهو يتعلّق بكتاب "علم الدين" لـ "علي مبارك"، وقد طُبع في مطبعة المحروسة التي خُرِّبت إبّان حركة عرابي في عام1882، وفَقَد الناشر حوالي ألف نسخة كانت محفوظة في المطبعة، كما يشير طلب التعويض عن الخسائر التي لحقت بالمطبعة، وكان ناشر آخر يحتفظ بألف نسخة في ذلك الوقت من الكتاب، هذا إذا اقتصر الأمر على هذين المكانين فقط بسبب عدم وجود إشارات إلى مكتبات ومطابع أخرى، والأمر الذي يكتسب دلالة في هذا السياق هو: أنّ الكتاب كان كبيرا في أربعة أجزاء، وسعره مرتفع كثيرا في ذلك الوقت، إذ يبلغ جنيهين ونصف، في وقت كانت فيه أسعار الكتب تتراوح بين عشرة وعشرين قرشا فقط[3].

وبغض النظر عمّا إذا كان الكتاب قد لاقى رواجا بسبب حجمه وسعره أم لا، فإنَّ وجود ألفي نسخة منه غير موزعة يدلّ على إمكانية بيع نسخ بهذا العدد وأكثر، وهذا يكشف إقبالا واضحا على القراءة، فالكتب المماثلة لـ "علم الدين" لا تطبع، في مطلع القرن الحادي والعشرين، بمثل هذا العدد من نسخ الكتاب التي طبعت في بداية الثمانينيات من القرن التاسع عشر، وهذا المثال بحدّ ذاته قد يُظهر جانبا مما هو مستتر من حال الكتابة والنشر والطبع آنذاك، فالكتاب الضخم، والرتيب، والمُبالغ في ثمنه، طُبع منه هذا العدد الكبير من النسخ، فكيف بالكتب الأصغر حجما، والأكثر إثارة، والتي كانت تباع ببضعة قروش!

وتزايد الاهتمام بالرواية إلى درجة أنه صدر في عام 1894 كتاب في لبنان ذو طبيعة نظرية خاصة بالروايات، بعنوان "كليمات في علم الروايات" لـ "حكمت شريف" فأثار اهتمام "جورجي زيدان" الذي أوضح أنّه أبان فيه "موضوع علم الروايات، والأساليب المستحسنة في تأليف الروايات، وأنتقد خطّة بعضهم في ترجمتها أو تأليفها، وجاء أخيرا بالقواعد التي يجب مراعاتها في تأليف الروايات، وأورد أسماء بعض الذين ألّفوا فيها باللغة العربية وأسماء كتبهم"[4].

ويُفهم من كل ذلك أنَّ هذا الكتاب الذي اهتم بالرواية أسلوبا وتأليفا وقواعد يعدّ رائدا للدراسات السردية، فهو لا يعنى بالروايات بوصفها نصوصا أدبية مفردة، إنما ينظر في قواعدها السردية، تلك القواعد التي تشكّل ما أسماه المؤلف "علم الروايات" وهو المصطلح ذاته الذي شاع في الأدبيّات النقدية السردية بعد نحو ثلاثة أرباع القرن، وعرف بـ (Narratology). وكيلا يبدو هذا التخريج متعسّفا، وبعيدا عن الشرط التاريخي لنشأة السرديات الحديثة، فينبغي القول بأنَّ هذا الكتاب، مهما كانت درجة عنايته بالجوانب الفنية للنصوص الروائية، يكتسب أهمية خاصة في سياق حديثنا هنا، ذلك أنّه يبرهن على أن ألتأليف في مجال دقيق كالسرديات لا يمكن أن يأتي دون وعي قائم بالفعل على نصوص

سردية روائية متداولة، ومعروفة بين القرّاء، مع ظهور الحاجة إلى التعريف بالقواعد العامة لها.

ليس من اهتمامنا في هذا المكان تقديم تلك الآراء النقدية وعرضها بتفصيل كامل، إنما نودّ تأكيد ضرورة الربط بين الظاهرة السردية العربية الحديثة، وما دار حولها من جدل نقدي، نزعم أنّه بدأ معها؛ إذ تظهر بعض الآراء النقدية الخاصة بالسرد في تضاعيف رواية "وي. إذن لست بافرنجي" لـ" خليل الخوري"التي صدرت في عام1859، وهي أول رواية عربية، وفي ترجمة "الطهطاوي" لرواية "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك" التي ظهر تعريبها في عام1867، ثم تتكاثر الآراء فيما بعد، فلا نكاد نمرّ برواية من روايات "البستاني" و"زيدان" دون أن تلفت انتباهنا آراء نقدية خاصة بطرائق السرد، وتركيب الحكاية، وهدف الرواية، وعلاقة المؤلف بما يكتب، والوظيفة الأخلاقية والاعتبارية للروايات، وذلك بهدف التوضيح والتعليق على الأحداث والشخصيات، وكيفية الإفادة من الوقائع التاريخية، وبعض هذا يندرج ضمن ما يسمى بـ"السرد الكثيف"الذي هو تقنية سردية يلجأ إليها المؤلف لتأطير الحكاية أو إبداء وجهة نظر بها أو تعميق مغزى معين في النصّ، أو إضاءة جانب في عناصر البناء الفني، أو تعليق على أمر ما، وسوف نخصّه بفصل مستقل في هذه الموسوعة.

ومع أننا نلاحظ نوعا من التكلّف في بعض تلك الملاحظات التي تقطع تعاقب الحوادث، وتعرقل السرد، بسبب غياب التصوّر الدقيق لوظيفة تلك التدخّلات التي يقوم المؤلفون بها، فلا نعدم وظائف مهمة تؤدّيها، على أنّه ليس المقصود من كل هذا وجود تفكير نقدي سردي محكم وواضح وشامل يحيط بعملية البناء الفني للروايات بصورة كاملة، ويعبّر عنها، فتلك الآراء تأتي في سياقات التعليق والتوضيح، ولكن سرعان ما أخذت تتنامى لتعنى بفن الرواية عموما، والعربية منها بوجه خاص، ويعنينا تحليل بعض تلك الآراء كمدخل للوقوف على الجهود الريادية في هذا المجال، وهو ما سيقودنا بالتدريج إلى القضية الإشكالية الرئيسة الخاصة بالمؤثرات التي لعبت دورا أساسا في نشأة الظاهرة الروائية في الأدب العربي الحديث. وهي إشكالية ظلت موضوع خلاف دائم منذ البداية إلى الآن.

### 3. الرواية: كشف البطانة النفسية للشخصيات.

أثار"قسطاكي الحمصي" (1858 ـ 1941) في كتابه"منهل الورّاد في عِلم الانتقاد" قضية الرواية، وخصّها بباب عنوانه"في فن الروايات"ميّز فيه بين الفن القصصي عموما والرواية بوصفها نوعا أدبيا، وقرّر بأنَّ العرب لم يعرفوا الرواية، لكنّهم عرفوا شيئا من الفن القصصي، ولم يعرف الغربيون الرواية إلاّ منذ القرن السادس عشر، لكن الرواية بوصفها نوعا أدبيا تبلورت في أوائل القرن التاسع عشر في الآداب الغربية. وفي هذا لم يجانب

"الحمصي" الحقيقة، فالتمييز بين الفن القصصي كممارسة تعبيرية، والرواية بوصفها نوعا أدبيا أمر على غاية من الأهمية، وهذا التمييز ينبغي أن يكون حاضرا في كل بحث يُسهم في مناقشة هذا الموضوع.

لم يعن "الحمصي" بقضية تأثّر العرب بالرواية الغربية، ولم يُلمح إليها، وكأنّها غير موجودة، على العكس فقد أنكر، وعلى حد سواء، أن يكون لكل من العرب والغربيين معرفة بالرواية، وأخّر ظهورها الحقيقي في الغرب إلى القرن التاسع عشر، ثم بدأ في تفصيل ذلك "لم يكن للعرب رواية، لكنهم عرفوا الفنّ القصصي، وأقدم كتاب ظهر عندهم من ذلك الفن، هو كتاب "كليلة ودمنة" تعريب "ابن المقفّع" وهو مشهور، وكلّه حكايات على ألسنة الحيوان، إلاّ أنَّ مراد مؤلفه منه وعظ ونُصح أحد ملوك الهند من عهد إسكندر المكدوني، وهو في موضوعه وغرضه وبلاغته فوق أن يحيط به تقريظ، وكفى به تعريفا أنّه من أفصح ما وجدنا لابن المقفّع، وهو أمير كتّاب العرب.

ومن هذا الباب "حكاية تليماك" تأليف "فينلون" الأسقف المشهور لتهذيب تلميذه، وهو الذي رُقّي إلى عرش الملك في فرنسا باسم لويس الخامس عشر، وعندنا من هذا الباب "مقامات الحريري" لكنّه ينطوي على حكايات ملهية في ظاهرها، تتضمن شيئا كثيرا من آداب الفصاحة والبيان، لكنها لا تنطوي على بيان شيء من أدب النفس أو الإلمام بعادات القوم لعصره إلاّ شيئا ضئيلا جدا، ثم عندنا كتاب "ألف ليلة وليلة" وهو أشهر من الصبح، لكنه ليس فيه شيء من فن الروايات الآتي تعريفه، وإنما هو حكايات ألّفها مجهول، أو رجل يسمّى الشيخ يوسف بأمر أحد حكّام مصر ـ وقد يكون من الأيوبيين ـ في حدث معيب ظهر في بيته وتناقله الناس، فأوعز إلى الشيخ يوسف أن يُلهي الناس عن الخوض فيه، وإذا كان في كتاب "ألف ليلة وليلة" شيء من فن الروايات أو أدب النفس، فهو أنَّ الآداب في ذلك العهد كانت في أحطّ الدرجات، إذ في الكتاب من الفحش والإقدام على الرذيلة ما يجب أن يمحى خياله من كل بيت يحصنه أهله بأدب النفس"[5].

ينطوي هذا النصّ الطويل على قيمة خاصة في السياق الذي نناقش فيه موضوع الرواية، ولقد أشرنا إلى أمر التفريق بين الفن القصصي والرواية، فالرواية نوع من ذلك الفنّ، وبيّنا أنَّ "الحمصي" نفى عن القدماء عربا وغربيين معرفتهم بالرواية، وتحدّث بعد ذلك عن أصول مشتركة، تلك الأصول المشتركة تمثّلها آثار "ابن المقفّع" و"فينلون" و"الحريري" و"ألف ليلة وليلة". والصلة الواصلة بينها ـ باستثناء ألف ليلة وليلة ـ هي السمة الاعتبارية، فهي جملة من المرويات السردية التي تهدف إلى الوعظ والنُصح بصورة مباشرة أو غير مباشرة، لكنّها لا يمكن أن تندرج ضمن فن الرواية؛ لأنَّ "الحمصي" يدّخر تعريفا خاصا بالرواية لا يركّز الاهتمام فيه على البنية السردية للنصوص، إنما على البطانة النفسية للشخصيات؛ فأساس فنّ

الرواية وعمادها عنده "المراقبة" أي "مراقبة المؤلف أخلاق البشر، لينبش عواطفهم وأسرار نفوسهم في حالات الرضى والغضب، أو الحب والبغض، أو الحزن والسرور، أو سعة الصدر وضيقه، إلى غير ذلك من الحالات التي تختلف باختلافها الأحداث النفسانية في الجنسين من النوع الإنساني، ولا سبيل لإدراك هذا الغرض، إلاَّ بالمصاحبة والاجتماع والمعاشرة مع مختلف الطبقات المتمدِّنة، ولا يتيسر ذلك إلاَّ في الأمصار التي استبحر فيها العمران والترف والغنى وسائر أسباب اللهو والسرور، وتوفّرت فيها الاجتماعات والمحافل، ومجامع العلم والشعر وسائر الفنون البديعة، وهذا كلّه يندر أن يجتمع في غير العواصم العظيمة التي هي دور الممالك والجمهوريات، وأكثر ما كان يُرى من ذلك لدى مشاهير الملوك الذين غلب في طباعهم حب العلوم، فجادوا على العلماء ونشّطوا القائمين بأسباب المعارف، وساعدوا أهل التعليم"[6].

قدّم "الحمصي" تعريفا للرواية والسياق الثقافي الذي نشأت فيه، ويلاحظ أنّه تجنّب الخوض في كل ماله صلة بوسائل التشكيل السردي للنصوص، بما في ذلك اللغة، والأساليب، وعناصر البناء الفني كالشخصيات، والأحداث، والأزمنة، والأمكنة، وانصرف اهتمامه إلى "أخلاق البشر" فالرواية تتكوّن بمقدار كونها مرآة للنفس الإنسانية، وبمقدار صدقها في التعبير عن الإنسان والبيئة والعصر الذي تظهر فيه.

وغير خاف أنَّ "الحمصي" أخذ هذه الفكرة عن التصوّر النقدي الذي شاع في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكتابه بأجمعه صدى لذلك التصوّر الذي أشاعه "تين" و"بيف" و"برونتير"، ولكن تخطّي أمر الإشارة إلى الجوانب الفنية في تعريف الرواية يُضعف تصوّر "الحمصي" لها؛ لأنَّ ذلك يدمجها في كلِّ تعبير يُعنى بالأبعاد النفسية للإنسان، ثم تأتي الإشارة المعمّقة حول السياق الذي لا تنشأ الرواية إلاَّ فيه، وهو الذي يكتسب أهمية استثنائية هنا؛ فالرواية تظهر في مجتمع متمدِّن، يتصاحب أفراده، وتتفاعل طبقاته، ويختلط الرجل بالمرأة فيه، ويندرجان معا في علاقات اجتماعية متكاملة، وذلك لا يقع إلاَّ في البلاد التي قطعت شوطا في مراقي الحضارة والثقافة، وتخطّت العلاقات التقليدية التي تحبس الإنسان في أسوار الانتماءات الضيقة. لابد من منشِّطات ثقافية وبشرية تدفع بالرواية إلى الظهور. لا يمكن أن تظهر الرواية في مجتمعات مغلقة على نفسها، مجتمعات ذات بعد واحد في تقاليدها وأفكارها عن نفسها وعن غيرها. ولهذا ظهرت في "العواصم العظيمة" التي هي مراكز الممالك والجمهوريات.

سيكون مفيدا التأكيد أنَّ الرواية العربية لم تظهر إلاَّ في الحواضر المدينية، ومنها أولا بلاد الشام، ثم مصر بعد ذلك، تلك الحواضر التي شهدت حراكا اجتماعيا واضحا، وترعرعت فيها، خلال القرن التاسع عشر، ثقافات احتجاجية ضدّ الثقافة الرسمية التي

عجزت مفاهيمها ووسائلها عن التعبير الحرّ الخاص بالنفس والمجتمع بصورة حقيقية ومباشرة، فتواجهت التصوّرات والآراء والأساليب، وظهر انقسام لا يخفى في صيغ التعبير، وفي وظيفة الأدب، وتحلّل النسق التقليدي للمرويات السردية الموروثة.

لم يعد مفهوم الأدب ممتثلا لمعايير الصنعة البلاغية التي تفاقم تأثيرها في القرون المتأخرة، فصاغت الأدب صوغا يوافق شروطها اللغوية، فراح يتبلور تصوّر مغاير رافق ظهور الرواية التي تشكّلت من الرصيد السردي المتخلّف عن تفكّك المرويات السردية، وكانت الرواية من أبرز تجلّياته، تصوّر منبثق من الإحساس بالصلة التمثيلية بين الأدب ومرجعياته، وليس بين الأدب وجملة من المعايير المجرّدة وغير الفاعلة التي تحول دون الوظيفة التمثيلية الجديدة. وينبغي ألاّ ننتظر من الكتّاب تصريحا بمثل هذا التحوّل، فكلّ نسق أدبي يكفّ عن أداء وظيفته الحقيقية حينما يتأزّم في وظيفته التمثيلية، ويُظهر، في آن واحد، عجزا في التعبير بسبب هيمنة نموذج معياري عليه، ورغبة بالمقاومة والبقاء لأنّه أصبح جزءا مهما من ذائقة ثقافية واسعة. ولهذا فإنَّ الصراع النسقي المحتدم في البنية الثقافية لا يكشف عن نفسه من خلال المؤلفين فقط إنما من خلال الأساليب بالدرجة الأساس. والمدوّنة الأدبية العربية، في الشعر والسرد، خلال القرن التاسع عشر، تعتبر وثيقة شديدة الأهمية على هذا التنازع العميق والمضمر الذي لم تظهر ثماره الحقيقية إلاَّ في القرن العشرين.

نعود إلى "الحمصي" الذي قدّم تحليلا بارعا كشف فيه، بتفصيل لا تنقصه المهارة، وعيا بالسياقات الثقافية لظهور الرواية، وبمقدار عمق هذا التحليل، نجد، على العكس من ذلك، ضعفا وغموضا وتعميما في تعريفه للرواية. وعلى الرغم من ذلك فتعريفه، وبدرجة أكبر تحديده للسياق الثقافي لظهورها نعدّهما مفيدين لنا في مجال البحث في هذه القضية الشائكة. الرواية عند "الحمصي" نوع من البحث، وابتداءً من مطلع القرن التاسع عشر ظهر في الغرب جملة من البلغاء "عرفوا ما في هذا الفن من فسيح المجال لسوابق الأفكار، ومن بعيد المدى لتصوير الأحداث النفسانية والأهواء الإنسانية، وما يتبطن ذلك من البحث عن العلل والأسباب، وما ينبعث عنها من دراسة الطباع البشرية... فالروائي البارع هو الذي يختار الموضوع المناسب، فيؤلف فيه روايته ويجعل نتيجة بحثه فيها، الموضوع الذي توجّه إليه تفتيشه وعلمه، وخصّص له اجتهاده، لا يقف في سبيل ذلك تعدّد أشخاص الرواية أو قلتهم، أو اختلاف الحكاية التي يبني عليها الموضوع أو غير ذلك إذ على المؤلف أن يرتق الفتق، وأن يصل الموضوع"[7].

سيُفهم حالا من تأكيدات "الحمصي" أنَّ الرواية بحث في النفس البشرية، وأنَّ القصص التي لا تُعنى ببحث مشكل النفس البشرية ستكون خارج حدود النوع الروائي، ومنها بالطبع الموروث السردي العريق الذي يستعين بالسرد وسيلة للتعبير، لكنّه لا يتوافر على شروط

النوع الروائي. وهذا التعريف الذي يغيّب المكونات الفنية، ويركّز الاهتمام على الجوانب النفسية، يحتاج قراءة مدقّقة تفحص فرضية "الحمصي" القائلة بعدم توافر البحث النفسي في المرويات السردية التي أشار إليها من قبل "كليلة ودمنة" و"مقامات الحريري" و"ألف ليلة وليلة".

كانت المرويات السردية تقوم على تنميط ثنائي ذي طبيعة تضادّية، وهي تستمدّ ذلك من الفكر القديم القائم على ثنائية الخير والشر، وهذا يعني ضمنا أنَّ التركيز فيها يتّجه إلى التعبير عن الصراع الرمزي للشخصيات الحاملة لقيم ذلك الفكر وتناقضاته الكبرى، وعند هذه اللحظة يمكن أن تثار أسئلة حول توافر درجة من البحث النفسي في تلك المرويات لدعم فكرة تحملها شخصية إيجابية أو شخصية سلبية نقيضة. وليس خافيا علينا أنَّ "الحمصي" يذهب هذا المذهب، وفي ذهنه الرواية الطبيعية الشائعة في فرنسا نهاية القرن التاسع عشر في شخص "إميل زولا". ولكن تعريفه على ما فيه من تعميم يفيد في إثارة قضية الأبعاد النفسية للشخصيات في الأدب القصصي عموما قبل القرن التاسع عشر؛ فطبقا لـ"الحمصي" تظهر الرواية بوصفها بحثا في النفس البشرية، ولو عرضنا روايات خليل الخوري، وفرنسيس مرّاش، وسليم البستاني، وعلي مبارك، وجورجي زيدان، والمويلحي على شاشة هذا التعريف لوجدناها تتوافق معه في جوانب، وتتمرّد عليه في جوانب أخرى، يستحيل القول بأنّها كانت خالية من البحث عن خفايا النفس، ويصعب القول إنَّ هذا الأمر بذاته كان هاجسها الأول.

تعريف "الحمصي" فيه نوع من الإطلاق؛ فماذا نقول عن الرواية قبل ذلك؟ ثم ماذا يقال عن الرواية الفرنسية والإنجليزية والروسية قبل "ستندال" و"بلزاك" و"ديكنز" و"دوستويفسكي" و"ملفل"؟ وماذا يقال عن الرواية التي ظهرت بعد ذلك عند "جويس" و"فولكنر" و"فرجينيا وولف" و"بروست" وسواهم حيث تداخلت مستويات الوعي باللاوعي فيها؟ وماذا يقال عن الرواية الفرنسية الجديدة عند "الآن روب غرييه" و"كلود سيمون" و"ميشيل بوتور" التي غلّبت الوصف على ما عداه، وتوارى الاهتمام بالشخصيات فيها إلى الوراء، وغاب البعد النفسي؟. ليس القصد تهديم القيمة المعرفية لتعريف "الحمصي" ولكن ينبغي التأكيد أنَّ الآداب السردية القديمة والحديثة تتضح فيها درجات متباينة من البحث في النفس البشرية. ويكتسب رأي "الحمصي" أهمية خاصة إذا ربط برأي معاصره "روحي الخالدي"، فيما يخص تفكك الأساليب حينما ربط بين التغيير الحاصل في التقاليد الاجتماعية والتقاليد الأسلوبية، فانقلاب الأخلاق والعادات والأطوار يستلزم انقلاب اللهجة وتغيير التعبيرات[8].

أشار "الحمصي" إلى الموروث المشترك عند القدماء فيما يخص غياب الرواية، وحضور

السرد، وأكد أنَّ الرواية الغربية في القرن التاسع عشر، اهتمّت بتصوير الأحداث النفسانية والأهواء الإنسانية، ودراسة الطباع البشرية؛ فالروائي البارع هو الذي يراقب السلوك الإنساني ويلاحظه، ولكنّه تخطّى الرواية العربية التي كانت قطعت شوطا لا بأس به آنذاك، ولم يشر إلاَّ إلى الظروف التي تتفاعل فيما بينها وتنتج رواية. ويمكننا الآن تثمين هذا التصوّر الخاص بالسياق الذي يحتضن الأنواع الأدبية الجديدة، وبخاصة الرواية، عند كل من "الحمصي" و"الخالدي"؛ لأنّهما، وإن استعارا الأمثلة من سياق الثقافة الغربية، فقد رَسَما لنا التفاعلات المرجعية والأسلوبية التي تدفع بالأنواع الجديدة إلى الأمام، وبالقديمة إلى الوراء، ويصبح بعد كل هذا من اليسير علينا أن ننصرف إلى مناقشة الأفكار الخاصة بموضوع الريادة السردية، وقضية المؤثرات.

ومما يؤسف له أنَّ أراء "الحمصي" و"الخالدي" لم تؤخذ في معظم ما دار من حديث حول هذه القضية، فقد تمّ توظيف تاريخ الأفكار الخطّي بالمعنى التقليدي، وأُهملت التحليلات السياقية، ووقع تبنّي موضوع الريادة من ناحية زمنية مجرّدة، دون العناية بالسياقات الثقافية المصاحبة لها. ومن المتوقّع لمنهج يتخطّى السياقات الحاضنة للظاهرة الأدبية أن يتورّط في قضية الأدلة التاريخية، فيُخضع الظاهرة الأدبية للوقائع والمؤثّرات الخارجية؛ لأنّه لا يستنطق الصلة المستترة بين الرصيد الذي انبثق عنه النوع الأدبي والنوع نفسه، فيلجأ إلى البحث عن أسباب خارجية مؤثّرة، فيعيد صوغ تاريخ النوع في ضوء تلك الأسباب، ويهمل الترابط غير المنظور بين النوع وأسلافه، ولا يعنى بالكيفية التي تتحوّل فيها الأنواع من حال إلى آخر، وتتشكّل بها مرّة ثانية ضمن أنساق مختلفة، وسياقات ثقافية أخرى، وهو ما نجده واضحا في كل مناقشة اهتمت بهذه القضية.

### 4. الريادة: تصورات غائمة ومقارنات غير سياقية.

كان "جورجي زيدان" (1861 ـ 1914) أكّد منذ وقت مبكّر أنَّ روّاد "الفن القصصي" قد أنتجوا أعمالهم "تقليدا للإفرنج" وأنَّ "أقدم المشتغلين في ذلك فرنسيس مرّاش، ثم سليم بطرس البستاني، ألّف بضع روايات تاريخية نشرها في "الجنان" ثم ألّف صاحب الهلال (=زيدان) سلسلة روايات تاريخ الإسلام من أول ظهوره إلى الآن، صدر منها17رواية غير رواياته الأخرى، وأقدم آخرون على التأليف في هذا الفن"[9].

فجّر هذا الرأي أهم قضيتين في موضوعنا: المؤثّر الغربي، وموضوع الريادة. وقبل أن نناقش كلّ ذلك، ونحلّله في ضوء المعطيات المتوافرة عن الرواية العربية في القرن التاسع عشر، بما في ذلك جهود الروائيين الأُول، يحسن بنا أن نردفه مباشرة برأي آخر لا يقل قيمة عنه؛ لأنَّ ذلك يوفر لنا شراكة كاتبين، لهما شأن كبير، في رأي واحد حول أهم قضيتين في

سياق مناقشتنا لنشأة السرديات العربية الحديثة. إذ يوافق "مارون عبود" (1886 ـ 1962) رأي "زيدان" بأنَّ الرواية فنّ غربي، وأنّها عُرفت أول مرة عند الشاميين "كان حظ العرب من القصص والشعر القصصي قليلاً، بيد أنَّ هذا الفنّ (=الرواية) اقتبس عن الأجانب، فهم الذين جعلوا شأناً عظيماً للقصة (=الرواية). اقتبسها العرب عنهم بقواعدها، ومناهجها، حتى موضوعاتها. والأسبقون إلى هذا الشاميون لمخالطتهم الأوربيين والأخذ عنهم. ومن هؤلاء: فرنسيس مرّاش الحلبي، وسليم البستاني، وجورجي زيدان، وفرح أنطون. بيد أنَّ قصص هؤلاء لا تنطبق على الفن القصصي الحديث تمام الانطباق، فهمُّ القصصيين اليوم تحليلُ الشخصيات وتصوير المشاهد بكل دقة، في حين أنّ قصصنا تعنى بسرد الحوادث كواقع حال، وكان يهمهم المفاجآت والإتيان بالغريب منها الذي يدهش القارئ"[10].

تكشف الملاحظة الأخيرة ـ وهي ملاحظة نقدية على غاية من الأهمية وصحيحة ـ معرفة "مارون عبود" بحالة عدم التوافق الفني بين الرواية العربية والغربية. وإذا كانت الرواية العربية في طور نشأتها الأوّل مشغولة بالوقائع المثيرة والحبكات الرومنسية فإنَّ الرواية الغربية قد غادرت ذلك في تلك المرحلة، وانتقلت إلى الاهتمام بالأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات، والعناية بتصوير المواقف التي تضيء أعماق تلك الشخصيات، كما ذهب "عبود"، ومن قبله "الحمصي" ـ وقد مرَّ بنا ذلك ـ فلو جاز لنا مقارنة محايدة، على سبيل الافتراض، بين روايات "فلوبير" و"زولا" و"ديكنز" و"ملفل" و"دوستويفسكي" و"تولستوي" ـ على سبيل المثال فقط ـ وروايات عربية معاصرة لها أو قريبة زمنيا إليها مثل روايات "خليل الخوري" و"فرنسيس مرّاش" و"سليم البستاني" و"جورجي زيدان"، لتبيّن لنا نوع الحكم الذي جاء به "مارون عبود".

كانت الرواية الغربية قد تخلّت عن البناء القائم على الحبكات الفجائية، والتنميط السردي الجاهز الذي أرسته روايات الرومانس والفروسية ثم استثمره فيما بعد كتّاب الروايات الغرامية والتاريخية شأن "إسكندر دوماس" و"زيفاكو" و"سكوت" وغيرهم ممن كانت تعرّب رواياتهم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بصورة ملحوظة لأنّها تلبّي حاجات التلقّي المتأثّرة بالمرويات السردية العربية، ولن نتريث أكثر أمام هذه الملاحظة الصائبة من الناحية الموضوعية، لكنّ "عبود" قدّم حكما مجرّدا عن سياقه الثقافي، وذلك رتّب دونية الرواية العربية أمام سموّ الرواية الغربية، فالمقارنة لا تصحّ دون استحضار المحاضن الثقافية الحقيقية للظواهر الأدبية؛ ففي النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت المغامرات والمفاجآت والحبكات القائمة على الصدف أصبحت شيئا من الماضي بالنسبة لنمط طليعي من الرواية الغربية.

وقبل كل ذلك بمدة طويلة وضع الأسباني "ثربانتس" في رائعته "دون كيخوته" سدّا منيعا بوجه روايات الفرسان والمغامرات، حينما أبطل مفعولها الفني والأخلاقي، وسخر بعمق

منها، فتغيرت النظرة إليها، ولم تظهر رواية ذات قيمة بعد ذلك تنتمي إلى روايات الفروسية، ولم يبق منها سوى شذرات راحت تتسلّل إلى الروايات التاريخية والغرامية، وتتجلّى في حبكاتها الفنية عند "سكوت" و"دوماس" و"زيفاكو" وأضرابهم من الروائيين الذين لم يستأثروا باهتمام جاد في تاريخ الأدب الغربي، وحلّ محلّ ذلك نمط من السرد الروائي القائم على التحليل النفسي، والعلاقات السببية، والأحداث المحتملة الوقوع، والعناية بالأبعاد الواقعية للشخصيات.

كلّ هذه الروايات لم تترجم طوال القرن التاسع عشر؛ لأنّها لا توافق الذائقة الثقافية السائدة في الأدب العربي، وبالمقابل فقد هيمنت في هذه الفترة الذائقة الخاصة بالمرويات السردية الشفوية القائمة على المغامرة والحركة، من حكايات خرافية وسير شعبية، وهي شبيهة بروايات الفروسية الغربية، قبل ظهور "دون كيخوته" في وقت كانت الرواية العربية قد بدأت لتوّها بكل ذلك، أي بمحاكاة المرويات السردية التي تحلّلت عناصرها الأولية، ولم يكن هنالك تراث روائي عربي يفضي مسار التأليف فيه إلى وضع شبيه بما وقع لنظيره الغربي، فالإثارة والحركة وتراكم الأحداث وتنميط الشخصيات والأهداف الاعتبارية استعيرت من عالم المرويات السردية، وظلّت مستمرّة إلى العقود الأولى من القرن العشرين، ولم يتهيأ لها ظرف تاريخي، ولا كتاب كاسح في تأثيره مثل "دون كيخوته" ليوقف ذلك المدّ من التأليف المحاكاتي لكتب الفروسية العربية التي تستحضر بطولات خيالية مبالغ فيها لعنترة بن شداد والزير سالم وسيف بن ذي يزن والأميرة ذات الهمة وغيرهم.

ليس ثمة مقارنة مجرّدة، فالمقارنة التي لا تتقيّد بسياق ثقافي تفقد قيمتها المعرفية، ولكن من المفيد الاستطراد في إضاءة هذه القضية الخلافية، وفي هذا فالرواية العربية شأنها ـ فيما نرى ـ شأن الرواية الغربية، لم تظهر فجأة، إنما تكوّنت من المزيج المتحلّل والمتفاعل لمرويات القرون الوسطى، تلك المرويات التي صُبغت بعصرها كبقايا الملاحم وأخبار الفرسان وسيرهم، والحكايات الشعبية والخرافية، ومرّ وقت طويل قبل أن تتبلور ملامح النوع الجديد، والحق فإنَّ الرواية العربية، مع اختلاف السياقات الثقافية والتاريخية، كانت محكومة بنسق مقارب، وهو نسق يكاد يشمل الأنواع السردية عامة، ولا يختص بأدب دون آخر، فهي نتاج تمخّض طويل، وتفاعلات متأزمة في نسيج المرويات السردية العربية، ثم تفكّك عام وبطيء، يقود إلى انهيار نسق، وبزوغ آخر، وكل هذا لا يتمّ بمعزل عن المؤثّرات والموجّهات الثقافية المعاصرة لعملية تفكّك المرويات القديمة وعملية ظهور الأنواع الجديدة، لكن النوع الجديد يستند إلى رصيد الموروث المتفكّك، ومنه يستمد عناصره الأولية، أكثر مما يستعير عناصره من موروث غريب عنه.

ذهب "مارون عبود" إلى أنَّ الرواية فنّ أوربي، ولم يكن للعرب اهتمام بها، إلى أن أدى الاحتكاك الثقافي بين العرب والأوربيين إلى ظهور هذا الفنّ، وكان الشاميون سواء أولئك الذين كانوا في بلاد الشام أم الذين هاجروا إلى مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، هم أول من اقتبس الرواية بسبب المخالطة التي تيسرت لهم، ولم تتيسر لغيرهم في البلاد العربية الأخرى، وهؤلاء أخذوا قواعد الرواية العربية الأوربية وأساليبها وموضوعاتها، وجروا عليها، لكنهم لم يبلغوا الشأن الذي بلغه أصحابها الأصليون. وكان "مارون عبود" شديد التأكيد على أنَّ الشاميين هم رواد هذا الفن بسبب مخالطتهم الإفرنج[11].

تثير ملاحظات "مارون عبود" جملة من الإشكاليات أمام الدارسين الآن، منها أنّه يرى أنَّ حظّ العرب من القصص كان قليلاً. ولكن أي نمط من أنماط القصص يقصد؟ فالتراث العربي زاخر بالمرويات السردية، ومنها احتذاء الروائيين العرب النموذج الأوربي في الرواية، وهذا أمر يثير خلافاً بين الباحثين، بسبب ضعف الأدلة الحقيقة القائمة على المقارنة السياقية التي ينصرف الاهتمام فيها إلى الأبنية السردية والدلالية والأساليب والوظائف، ومنها أنّه يعزو إلى الشاميين فضل النشأة، وذلك يورث خلافاً آخر لا ينتهي، وأخيراً ـ فيما يخص موضوع النشأة ـ يورد قائمة بأسماء أولئك الرواد، وهي قائمة تحتاج إلى تدقيق وتصويب؛ لأنَّ هناك تباعداً من ناحية زمنية بين التواريخ التي ظهرت فيها روايات هؤلاء، كما سيتضح فيما بعد. لنقل إنَّ "مارون عبود" يقصد بضآلة اهتمام العرب بالقصص والشعر القصصي، عدم اهتمامهم بالرواية والملحمة، ومن المحتمل أنّه يقصد بـ"الشعر القصصي" المسرحية الشعرية وربما الملحمة، إذ لا يمكن أن يكون جاهلاً بالموروث السردي في الأدب العربي لينكر على العرب اهتمامهم القصصي بإطلاق. وسنقف على موضوع تقليد الرواية الأوربية فيما بعد، وننتقل إلى ريادة الشاميين ثم الرواد الأُول.

## 5. الشوّام في مصر: أدوار ثقافية متميزة.

إثارة قضية ريادة الشوّام يجب أن تضع في الحسبان جملة من الأسس، منها: تجاوز المفهوم الضيق للهوية الوطنية المعاصرة، ومعرفة أنَّ الانتماءات القُطرية آنذاك تختلف عمّا هي عليه الآن، ومنها أنَّ التداخل الثقافي مع الغرب بدأ فعلاً في بلاد الشام، وبخاصة في الجوانب الثقافية والدينية، وما تركه ذلك من أثر في مجال الفكر عامة والأدب خاصة، قبل وقت طويل من ظهور النفوذ الثقافي الغربي المباشر في مصر وشمال إفريقيا والعراق. وبالنظر إلى أنَّ التأثيرات في شمال إفريقيا والعراق لم تُبحث على نحو يكشف الجانب الأدبي، إلاَّ في حدود ضيقة، فلا بأس من الانصراف إلى الشام ومصر.

أثار وجود الشوّام في مصر وأدوارهم الاجتماعية والثقافية والاقتصادية رغبة الباحثين الدائمة عربا وأجانب، في استقصاء جوانبه الغامضة، وشبه الملتبسة، كما أنّه، في الوقت نفسه، وجود كان باستمرار مثار خلاف فيما بينهم. ومن الواضح أنَّ الشوّام كانوا نخبة متميّزة لم تنقطع تماما عن أصولها الشامية ولم تندمج تماما في المجتمع المصري، وهذا الاتصال والانفصال كان يتيح لها حرية في الفعل والفكر والحركة والدور، وظهرت، في مطلع الأمر، أطيافهم كمقرّبين إلى الفرنسيين إبّان حملتهم على مصر، الأمر الذي يؤكد قدم وجودهم في البلاد المصرية، وقد ذهب "كول" إلى أنّهم قاموا بأدوار ثقافية واقتصادية مهمّة في مصر منذ القرن الثامن عشر، وكانوا في الأصل وفدوا إليها تجّارا ومترجمين، وفضّلت الإدارة المصرية استخدام المسيحيين منهم الناطقين بالعربية على الأقباط منذ منتصف القرن التاسع عشر" بسبب تمكّنهم من اللغات الأوربية، ومعرفتهم بأساليب الحسابات الأوربية".

ويبدو ـ كما يقرّر "كول" ـ أنَّ هذه النخبة انقسمت في أفكارها وولائها إلى فئتين: فئة أولى دعمت "الاختراق الأوربي والأوتوقراطية المحلية" في مصر، وسهّلت الوجود الغربي في مصر عبر المصالح والعلاقات، وفئة التزمت "الأفكار المثالية للحركة الدستورية العثمانية في سبعينيات القرن التاسع عشر"[12]. شبه "كول" ـ مع بعض التحفّظات ـ الفريق الأول من الشوام المسيحيين بـ"الوكيل المحلّي للإمبريالية الأوربية"[13] إذ كانوا يشكلون طبقة نافذة في المجتمع المصري، ولها مصالح مباشرة مع الأجانب الغربيين، وبالإجمال فهم يمثلون الطبقة الثرية والمثقّفة والمتميزة، وقد وصفهم "اللورد كرومر" القنصل البريطاني العام في مصر للفترة من1883ولغاية1907، بأنّهم يملكون "متانة ورجولة الشخصية" ولديهم "قوة التفكير الاستنباطي"[14].

وقدّم "إدوارد سعيد" في مذكرته الشائقة "خارج المكان" أحد أكثر التحليلات دقة وخصبا عن بقايا الشوّام في مصر، وأفول نجمهم في منتصف القرن العشرين، وبيّن أنهم ـ وسعيد نفسه ينتمي إليهم ـ كانوا أكثر قربا من الناحية الذهنية للأقليات الأجنبية من المصريين، وهم يشكّلون عالما شبه مغلق، يغلّفه قلق متواصل من الاندماج الممزوج بدرجة من التعالي، جمع كثير منهم ثروات طائلة، وأصبحوا جزءا من الأرستقراطية الهشّة، التي تعيش باستمرار حالة عدم انتماء حقيقية، بسبب الهجنة غير المتماسكة التي تجعلها في منتصف الطريق بين الأجانب الغربيين والأهالي، فذاكرتها، وإن كانت تستمد وجودها من الأصول الشامية، ومصالحها المنشبكة كليا بالوجود الغربي في مصر، جعلت هذه النخبة أسيرة نوع من الانكفاء الحذر على الذات، ولم تتفاعل جوهريا مع المصريين.

تحلّلت ظاهرة الشوّام في مصر بعد ثورة 1952، التي تعتبر الحد الرمزي الفاصل بين قوة الأقليات الأجنبية، وأفولها، فراحت أحوالها تتدهور على جميع الصعد، كما كشف "سعيد" عن

ذلك، هو يتحدّث عن أسرته، وجملة الأسر الشامية الكبرى في مصر، وقد تفتّت وجودها، فترحّلت غربا وشرقا، تبحث عن مهاجر جديدة. ومن الواضح أن الشوّام حازوا شروطا خاصة في نمط الحياة، وفرص التعلّم، فقد تلقّوا، تعليما في المدارس الاستعمارية، وتشكّل وعيهم الثقافي في ضوء ذلك بوصفهم نخبة متميّزة، ومعظم ذلك ورثوه من القرن التاسع عشر، ونهضوا بجانب كبير من مهمة التحديث الفكري والأدبي في مصر وسواها من البلاد العربية، وباستثناء عدد محدود من الذين كانوا قد تخطوا حبسة الانتماء المغلق لمجموعة نازحة، فرضت حضورا غير مرغوب فيه بصورة كاملة من العموم، وهؤلاء غلّبوا وعيهم الفكري على أي نوع من الانتماءات الأخرى، فإن معظم المصادر تؤكد المرجعية الغربية لأفكارهم وأذواقهم. وانخرط كثير منهم في تنشيط الحياة الثقافية في مصر منذ وقت مبكر.

وليس من المستغرب أن يؤكد هذه الحقيقة بعض الباحثين المصريين الذين ذهبوا إلى أنَّ الشاميين كانوا وراء النهضة الثقافية في مصر، ومنهم "محمد عمر" في كتابه "حاضر المصريين" الذي أصدره في عام1902وأرجع إليهم الفضل في انطلاق حركة الصحافة والتعليم في مصر، قال "في الصحافة عكف جماعة السوريين لإنشاء الجرائد السياسية، ومنهم تنبّه المصريون على إنشاء الجرائد بكثرة، وتلك حقيقة نذكرها ولا نبخس الناس أشياءهم" ويعزو للشاميات إدخال تعليم البنات إلى مصر[15].

وتؤكد باحثة نسوية شغلت بموضوع المرأة العربية، هي "مارجو بدران"، أنَّ الشاميات كنّ دائما في طليعة المناديات بتغيير أوضاع المرأة في مصر، فهنّ في "مقدمة من نفضن أيديهن عن عالم الحريم، والحجاب، والاحتجاج على البقاء في البيوت، ومن بين كثير من الدوريات والمجلات النسائية والثقافية المتخصصة كان للشاميات العدد الأوفر منها"[16]. وفي مقدمتهن: هند نوفل (1860 ـ 1920) وزينب فوّاز (1860 ـ 1914) ولبيبة هاشم (1906 ـ 1939) ومي زيادة (1886 ـ 1941) فضلا عن سلمى قاسطلي، ولويزا حبّالين، والكسندرا أفرينو، وأستر موبال، وقد عاضدن، بوضوح لا يخفى، النساء المصريات اللواتي تبنّين فكرة تغيير واقع حال المرأة، مثل: عائشة التيمورية (1840 ـ 1902) وملك حفني ناصف (1886 ـ 1918) وهدى شعراوي (1879 ـ 1947) ونبوية موسى (1886 ـ 1951) وغيرهن. ويروى أنَّ الخديوي إسماعيل "تمنّى أن تكون مصر مثل الشام"[17]. وكنّا قد أشرنا منذ قليل إلى المسافة الرمزية في الانتماء التي حرص الشوّام على وجودها بينهم وبين المصريين، فـ"زينب فوّاز" حينما أصدرت كتابها "الدر المنثور في طبقات ربات الخدور" في مصر عام1894حرصت على أن يكون التعريف بها على غلاف الكتاب بالصورة الآتية "الأديبة الفاضلة والبارعة الكاملة السيدة زينب بنت علي بن حسين بن عبيدالله بن حسن بن إبراهيم بن محمد بن يوسف فوّاز العاملي السورية مولدا وموطنا المصرية منشأ وسكنا"[18].

ينبغي التأكيد أنَّ موقع الشام وتركيبته السكانية والثقافية والدينية كان موضع اهتمام مبكّر من قبل الغرب، وعلى نحو مباشر من قبل البعثات التبشيرية التي هيأت أرضية مناسبة للتفاعل الثقافي فيما يسمّى الآن بلبنان وسوريا وفلسطين، وتحديداً الشواطئ الشرقية للبحر المتوسط. وكان نفوذ الكنائس كبيراً إلى درجة تقاطعت فيه التطلّعات والمطامح حسب المذاهب الدينية الموجودة هناك، ولما وصلت طلائع المهاجرين من بلاد الشام إلى مصر، لأسباب تتصل بالصراعات المذهبيّة والبحث عن أماكن أكثر نأياً عن عاصمة الدولة العثمانية، فضلاً عن الجوانب الشخصية في موضوع الهجرة، والفرص المتاحة آنذاك في مصر، فإنَّ التفاعل الثقافي قد ازداد غنى. ولم تكن مصر في منأى عن حضور مظاهر كثيرة لها صلة مباشرة وغير مباشرة بالثقافة الغربية، وبخاصة في عهد إسماعيل الذي كان أراد تحويلها إلى قطعة من أوربا. وعلى هذا توافر مناخ أمام الشوّام، لم يكن موجوداً قبل وصولهم أفواجاً إلى مصر، وانخراطهم المثير للاهتمام في النشاط الثقافي. فقد وجدوا أنفسهم في سياق ثقافة مهيأة لإنجاب ما هو جديد.

هذه الصورة للشوّام في مصر، تساعدنا في تأطير دورهم الثقافي في مصر وخارجها، وفي ضوئها يمكن العودة ثانية إلى موضوع ريادة الرواية العربية، وإلى قائمة "مارون عبود"، والغالب أنّه لم يكن يقصد بالأسماء التي عدّها رائدة للرواية أنّها كلّها هاجرت إلى مصر، إنما يريد، فيما هو واضح، تأكيد أصولها الشامية، فالروّاد الأُول كانوا مقيمين في بلاد الشام، ولم يكونوا ضمن المجموعات الكبيرة التي نزحت إلى مصر في بداية الستينيات من القرن التاسع عشر، وإلى هؤلاء تعزى الريادة الحقيقية. وكان "علي شلش" قرّر بناء على بحث استقصى فيه المصادر الأصلية أنّ "الآباء الشرعيين للرواية هم اللبنانيون"[19] وأنَّ 90٪ من المؤلفين والمعرِّبين في مجال الرواية كانوا من أبناء الشام المهاجرين إلى مصر[20].

واحتفى "المنفلوطي" بـ "جورجي زيدان" وعدّه "رئيس البعثة العلمية السورية التي وفدت إلى مصر في أواخر القرن الماضي، فغيّرت وجه العالم المصري تغييرا كليا، غرست في صحرائه القاحلة المجدبة أغراس الجدّ والعمل والشجاعة والإقدام، والهمّة والاستقلال، وعلّمت أبناءه كيف يؤلّفون ويترجمون، وينشئون الجرائد والمجلات"[21]. لكنَّ "زيدان" كان متأخرا في وصوله الديار المصرية. والحق فقد أسهم الشاميون في تنشيط المناخ الثقافي في البلاد المصرية إلى درجة اقترنت بكثير منهم أنشطة التعريب والتأليف والصحافة والمسرح، وكان ذلك مثار اهتمام "هاملتون جيب" الذي قال "تأخرت طلائع القصة (=الرواية) في مصر من حيث هي فنّ أدبي، حتى أنَّ دارس الأدب العربي المعاصر يعدّ معذورا إذا هو سعى إلى البحث عن صلة قربة تربطها بالآثار الأولى التي أنشأها الكتاب السوريون"[22].

ولم يجانب "عبد المحسن طه بدر" الصواب حينما قرر بأنَّ لهم الفضل في تقديم الرواية مؤلّفة كانت أو معرّبة، وشرح الأمر قائلا: إنَّ التأثر بالحضارة الغربية في مصر قبل الثورة العُرابية يكاد يكون منحصرا بصورة عامة في النواحي السياسية، أما الناحيتان الفكرية والأدبية فقد "اقتصر التأثير فيهما على دائرة ضيقة من المسيحيين الشوّام". وأضاف "وكما حاول المهاجرون الشوّام تقديم العلوم والأفكار الغربية إلى بيئتنا فانهم استمرّوا في تقديم الأشكال الفنية الغربية مثل المسرحية، وتحمّسوا لتقديم الرواية، ولكنهم في تقديمهم للرواية اتخذوا موقفا من موقفين، يتخذ الأول منهما الرواية وعاء لتقديم أفكار الحضارة الغربية، وكانوا في موقفهم هذا أشبه بالمعلّمين منهم بالروائيين، ولم يشذّ منهم إلاّ "جورجي زيدان" الذي اتخذ من الرواية وسيلة لتعليم التاريخ الإسلامي. أما الموقف الثاني فيتمثل في تقليدهم للروايات الغربية تقليدا مباشرا سواء بالترجمة أو الاقتباس أو التأليف، واختيارهم للروايات التي تتلاءم مع الذوق الشعبي لجماهير القراء غير المثقفين، واتخاذ هذه الروايات وسيلة للرواج الصحفي مما جعل الرواية بصورة عامة موضع استنكار المثقفين"[23].

يكتسب رأي "عبد المحسن طه بدر" أهمية خاصة هنا، فهو لا يكتفي بتأكيد ريادة الشوّام، لكنه يمضي في تصنيف الدور الروائي الذي قاموا به، ويربطه بالمؤثر الغربي الذي يرى أنّهم كانوا دعاة له في مصر، الأمر الذي أثار حفيظة المجتمع الثقافي ضدّ الروايات التي كانوا يكتبونها، وتُفهم أسباب موقف "بدر" هذا إذا علمنا أنّه قام بتصنيف الروايات خلال هذه الفترة بناء على الوظيفة التي تؤديها، ومنها الوظيفة التعليمية والوظيفة الترفيهية، وهي روايات تسبق الرواية الفنية، كما يرى، وهذا هو السبب الذي من أجله أعاد تفسير دور الشوّام، وصنّفهم إلى دعاة للفكر الغربي من جانب، ودعاة للتسلية والترفيه من جانب آخر. ولكن في الحالتين ظل تأكيده حاضرا: الشوّام هم الذين جاءوا بالفكر الغربي، ودعوا له، وهم الذين كتبوا رواياتهم على غرار الروايات الغربية. وهو من هذه الناحية يتّصل بتلك الأفكار التي قال بها "زيدان" و "مارون عبود" من أنَّ الرواية العربية كائن غريب نبت في الثقافة العربية بتأثير من الرواية الغربية.

وبغض النظر عن تشديد "بدر" المبالغ فيه فيما يخص تقليد الشوّام للروايات الغربية، فقد كانت البيئة الشامية، وبخاصة لبنان، كما يقول "غالي شكري" أرضا للنهضة قبل أن يمتد جسرا إلى الأراضي المصرية "فمدرسة البستاني شاركت "مشاركة أساسية وفعالة في خلق القصة والرواية والصحافة الحديثة"[24]. ويقول "سهيل إدريس" "ولدت القصة العربية الحديثة، بجميع ألوانها، على أيدي اللبنانيين في بلدين: مصر وأمريكا، فكأنَّ المهاجرين وجدوا أنَّ بلادهم الصغيرة لا تتسع لمواهبهم، فخاضوا غمار البحار والأقطار ليزرعوا في الشرق والغرب بذور النهضة الأدبية"[25].

وليس من الحكمة تضخيم هذا الدور الذي يشوبه الالتباس كثيرا إذا ما نُظر إليه من زاوية أيدلوجية لها صلة بالوجود الغربي ونفوذه في مصر وبلاد الشام، ولكن من الحكمة تثبيت هذه الحقيقة الثقافية بعيدا عن كل تحامل وسوء تفسير. ومهما كانت وجهة النظر التي ينطلق منها الباحثون، فإننا الآن أمام جملة من الآراء قال بها "المنفلوطي" و"جيب" و"بدر" و"شكري" و"إدريس" يذهبون فيها جميعا إلى تقدير الأثر الشامي وريادته في الرواية العربية، وهي آراء تؤكّد ضمنا مسار التفاعل بين المبدعين الشاميين والبيئة الثقافية المصرية. وعلى الرغم من كل هذا فلا يمكن اختزال التحديث، وربطة بأقلية مهما كان دورها كبيرا. فمع أهمية دور الشوّام الذي قدّمت له تفسيرات متعددة، ومتناقضة أحيانا، فإن الحراك العام كان قد انبثق من صلب تناقضات أوسع وأشمل وأعمق، وفيما يخص الجانب الأدبي على وجه الخصوص من حركة عارمة ومتأزمة في وظيفة الأدب وأساليبه.

تفضي بنا هذه المناقشة مباشرة إلى موضوع الريادة، فقد اتفق "زيدان" و"عبود" على الروّاد الثلاثة الأُول "مرّاش" و"البستاني" و"زيدان". وشذّ عن ذلك فقط "فرح أنطون" الذي أدرجه "عبود" في القائمة. والحقّ فلم يكن "فرنسيس مرّاش" أول من كتب الرواية، فقد سبقه إلى ذلك "خليل الخوري". كما أنَّ الوثائق تؤكد أنَّ "جورجي زيدان" نشر رواياته الست الأولى بين الأعوام1891و1900، أما "فرح أنطون" فقد ظهرت رواياته بداية من عام1903. وحده "سليم البستاني" يندرج في مجموعة الروّاد الأُول، لسبقه التاريخي الحقيقي وغزارة إنتاجه، ونجاحه في بلورة مفهوم الرواية القائمة على المغامرة، التي توافق إلى حدّ كبير طبيعة المرويات السردية الشائعة في زمنه، التي طورّها "زيدان" فيما بعد، وكونه ممثلاً حقيقياً لما عدّه "مارون عبود" روايات تعنى "بالمفاجآت والإتيان بالغريب منها الذي يدهش القارئ". وهنا ينبغي تصحيح القائمة طبقاً للمعلومات المتوافرة لدينا التي تؤكد أنَّ "خليل الخوري" هو أول من نشر رواية متكاملة في مجلته "حديقة الأخبار" في بيروت عام 1859، وذلك قبل أن يجمعها ويصدرها في كتاب عام 1860، وهي بعنوان "وي. إذن لست بإفرنجي". ثم تظهر رواية "غابة الحق" لـ"مرّاش" في عام 1865، وتنهمر سلسلة روايات "سليم البستاني" التي نشرها بداية من عام 1870 في مجلته "الجنان"، ومنها "الهيام في جنة الشام" ـ 1870 و"زنوبيا" ـ 1871 و"بدور" ـ 1872 و"أسماء" ـ 1873 و"الهيام في فتوح الشام" ـ 1874 و"بنت العصر" ـ 1875 و"فاتنة" ـ 1877 و"سلمى" ـ 1878... الخ.

هيمن "سليم البستاني" في لبنان خلال عقد من السنين، وذلك قبل أن ينشر "إسكندر أبكاريوس" روايته "ريحانة الأفكار" في العام1880. و"علي مبارك" كتابه الروائي "علم الدين" في عام1882، ثم "سعيد البستاني" روايته "ذات الخدر" في القاهرة عام1884. وفيما بعد ستظهر أسماء "ميخائيل جورج عورا، وأليس بطرس البستاني، وجورجي زيدان، وزينب

فوّاز" وفي العقد الأول من القرن العشرين ستظهر أسماء "فرح أنطون، ونقولا حداد، ولبيبة هاشم"، فضلاً عن الروايات العشر الأخرى من أعمال "جورجي زيدان" التي ستنتهي بوفاته في عام1914، فابتداءً من سبعينيات القرن التاسع عشر سيتكاثر ظهور الروايات مطبوعة ككتب أو منشورة في المجلات المتخصصة التي كانت في تزايد مستمر، وسيتوازى صدور الروايات المؤلّفة مع صدور الروايات المقتبسة في نوع من التعريب المتحرّر من كل قيد، والموافق لطبيعة المرويات السردية، بما يشكل ظاهرة أدبية لافتة للنظر.

كانت المغامرات والوقائع الغريبة التي تؤطرها حكاية حب، والأحداث التاريخية هي الموضوعات المفضّلة لدى الكتّاب في تلك الحقبة، وإذا أدخلنا المؤثّر الغربي في هذا الموضوع، فإنّه في هذه الفترة بالذات بالغ المعرِّبون في نقل روايات تقوم أحداثها على المغامرات والمصادفات والحركة الخاطفة والتنقّلات السريعة، وكل ذلك على خلفيّة من الأحداث التاريخية أو قصص الحب الرومنسية، وهو أمر يُعثر عليه في تعريب نحو من عشرين رواية لـ"إسكندر دوماس الأب" قبل عام1910، وأكثر من عشر روايات، بعضها يزيد على ستة مجلدات، لـ" ميشيل زيفاكو" في الفترة نفسها، هذا إلى جانب روايات "بوردو" و"تيراي" و"مونتبيان" و"جول فرن"، وجميعها كما هو معروف، تندرج ضمن إطار روايات الحركة والمغامرات وتقاطع المصائر، وقد تمّ التلاعب بأصولها لموافقة النسق الشائع في المرويات السردية، وجرى التصرّف المبالغ في تعريبها، وهو بالضبط ما نجده، على سبيل المثال وليس الحصر، في روايات "سليم البستاني" و"جورجي زيدان" التي تعجّ بكل ذلك، وهي تدمج بين الموضوع التاريخي أو الاجتماعي، والمغامرة الفردية والمصادفة، والترحال، والحب، والمكائد، مع التركيز الشديد على ثنائية الخير والشر بالنسبة لتصنيف الشخصيات والقيم والمعاني، ونجاح الأبطال في اجتياز الصعاب، والفوز بالمرأة التي يريدون، ثم النهاية التي يمثّلها القضاء على الخصوم أنصار الشر.

## 6. الريادة ونظرية المؤثّرات الغربية.

يلزمنا الآن العودة إلى مناقشة رأي "زيدان" و"عبود" ومؤدّاه أنَّ الرواية العربية اقتبست عن الغربيين، وهم الذين جعلوا شأناً عظيماً لها، اقتبسها العرب عنهم بقواعدها ومناهجها حتى موضوعاتها. وكان السابقون إلى هذا كتّاب الشام لمخالطتهم الأوربيين والأخذ عنهم. والباحث الذي يتغلغل في السياق الثقافي للقرن التاسع عشر سيوافق استنادا إلى المعطيات على ريادة الشوّام، كما أكدنا من قبل، ولكنه سيبدي تحفظّا على كونها مقتبسة من الرواية الغربية، فهذه الفكرة من تحيّزات الخطاب الاستعماري، وسطوته في استعارة الفرضيات من خارج السياق الثقافي السائد في تلك الفترة، وتوجيه الأفكار صوب الأصول الغربية للرواية، بوصفها فنا غربيا خالصا، ويرجع لبعض الكتاب الشوّام أشاعتها على أنها فكرة متصلة

بالتحديث الذي نسب إليهم، أو انهم أسهموا بقسط وافر فيه، ففرضيات ذلك الخطاب تتغلغل في ثنايا التصورات، وتتوارى خلف الآراء، وأحيانا تكشف عن نفسها بصورة جلية بوصفها تمثّل التفسير الصحيح للوقائع الأدبية.

استدرجت هذه القضية آراء كثيرة، تداخلت وتعارضت في موضوع المؤثرات، وفي الأصول، وفي التاريخ، وفي الروّاد الأُول، وفي النصوص الأولى، وفي البلاد التي ظهرت الرواية فيها، واختلفت في الخصائص السردية التي يجب أن تتوافر فيها النصوص لكي يصحّ أن تندرج ضمن النوع الروائي، وما يلفت الانتباه في تلك الآراء هو: غياب النظرة الثقافية الكلية التي تتعامل مع هذه الظاهرة بوصفها ظاهرة ثقافية ـ أدبية، فالرواية لم تكن إلاّ تحولا بطيئا، وغير مرئي في بعض الأحيان، لنسق ثقافي بدأ يتعرّض للتحلّل، وهذا النسق كان يحتضن ذخيرة من المرويات السردية التي تفكّكت كثير من عناصرها بالتزامن مع النسق الحاضن لها، فأصبحت رصيدا وُظِّف في النوع الروائي الوليد، والأمر ـ حسب تصوّرنا ـ متّصل بضرب من التحوّل الثقافي في النظر إلى وظيفة الأدب، وأسلوبه، وماهيته الفنية، فلم يعد من الممكن توقير نصوص سردية (وشعرية) هدفها الأساس الامتثال لمعايير الصنعة التقليدية التي كانت مهيمنة في النثر خلال القرون التي استبدت فيها صيغ التصنّع الأسلوبي، بدل الانشغال بالتمثيل السردي الذي من خلاله تتحقّق وظيفة النصوص السردية. ولقد تبيّن لنا كيف تفاعلت معا المكوّنات الموروثة والعناصر الجديدة والمؤثّرات الثقافية الخاصة أو تلك التي ظهرت بفعل المؤثّر الغربي. وعلى الرغم من كل هذا فقد بولغ كثيرا في تضخيم ذلك المؤثر، وأسند إليه أمر ظهور الرواية.

مرّ بنا كثيرا التأكيد القائل إنَّ الروائيين العرب كتبوا رواياتهم تقليدا للإفرنج، وهي فكرة قديمة تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر، وتحوّلت إلى شبه مسلّمة جرى الأخذ بها منذ تلك الفترة، وظلّت توجّه الفكر النقدي كلما أثيرت هذه القضية، بل يمكن القول إنَّ الوعي النقدي اللاحق نهض على أساس ذلك. يقول "محمد حسين هيكل "القصة في الأدب العربي الحديث ما تزال أغلب أمرها تستلهم القصة الغربية مقلّدة إياها في صورتها، غير صادرة في الوقت نفسه عن فكرة ومثل أعلى يحركان نفس صاحبها "[26].

وانطلق "سهيل إدريس" في حوالي منتصف القرن العشرين من هذه المسلّمة دون أن يتوقف على الخلفيات الثقافية التي ينبغي أن تكون حاضرة بالتفصيل في كل عمل يقرّر أمر ظاهرة على مثل هذه الدرجة من الأهمية، فذهب إلى أنَّ الفنّ القصصي العربي الحديث "متأثّر بالتآليف الغربية" ولا يمكن بأي حال "اعتباره امتدادا للتراث العربي القصصي "بل هو على وجه اليقين "إنتاج جديد منقطع عن الأسباب بماضي الإنتاج العربي، إذ بدأ تقليدا للرواية والقصّة الأجنبية، كما عرفها كتّاب ذلك العهد، سواء بالترجمة أو

بالمطالعة مباشرة"[27]. وذهب هذا المذهب كثرة غالبة من الباحثين، لكن الرأي الذي لاقى قبولا نهائيا جاء به"يحيى حقّي"وهو جدير بالوقوف المتمهّل عليه؛ لأنّه لا يكتفي بإنكار إمكانية نشأة ذاتية للعربية للرواية، وإنما ينكر إمكانية أن تصلح"العقلية العربية"لإبداع هذا الفن.

يستند"يحيى حقّي"في تفسيره لنشأة الرواية العربية إلى الموجهّات الاستشراقية التي أشاعت بين الباحثين تصوّراً يرى أنّ"العقلية العربية"قاصرة عن التركيب والتشخيص، وهي عقلية اندهاشية تجريدية غير قادرة على مخض الأشياء واكتشاف عللها وعراها. وكما هو معروف فإنّ هذه الفكرة هي من نتاج النظرية العرقية القائلة بتفوق الجنس الآري، وقد ازدهرت على خلفية من الممارسات المدفوعة بهاجس التفوق الغربي[28]، وتعدّ إحدى أكثر تجلّيات الخطاب الاستعماري. و"يحيى حقّي" يأخذ بها كحقيقة، ويقيم عليها فروضه ونتائجه وأحكامه، فطبقاً لهذا التصوّر، لا يمكن عدّ الرواية تطويرا للمرويات السردية العربية، أو استثمارا لانهيارها في القرن التاسع عشر، أو استجابة لتفاعلات خاصة بالثقافة العربية، إنما هي غربية بصورة كاملة؛ لأنّ "العقلية العربية" لا يمكن لها أن تكتشف فنّاً جديداً مركّباً مثل الرواية.

قال"يحيى حقّي"وحملت الرياح التي تهب من أوربا بذرة غريبة على المجتمع العربي، بذرة القصة (=الرواية) بدأت معرفته بها أولاً عن طريق الترجمة... وعلى ضوء المقارنة بين البذرة القادمة وبين ما هو موجود في اليد، أحس الأدباء أنّ الفرق بين الاثنين كبير، فالموجود في اليد لا يخرج عن بعض السير، وقصص ألف ليلة وليلة، ومقامات لم تدرس إلاّ على أنها وثائق لغوية غرقت في تحف النحو والبديع، عناصر ضئيلة من قوام القصة بوصفها لشخصية خيالية، أو ضبطها في موقف معين لا يخلو من الفكاهة أحياناً، كما في مقامات الحريري، وهي فتات فني تنقصه الوحدة، وتبيان رأي أو مذهب، كلّ هذه كتب ترسم العصور الماضية، ولا تمتّ إلى المجتمع القائم بصلة، وبخاصة بعد أن انتقلت إليه من أوربا بعض معالم المدنية الحديثة فقلبت أوضاعه وعاداته، وأوهنت صلته بالماضي".

يلاحظ أنّ"يحيى حقّي"يقارن بين فنين مختلفين، دون أن يشير إلى موضوعه، فهو يضع المرويات السردية الموروثة في تعارض مع الرواية الأوربية، وينتهي فوراً إلى خفض القيمة الفنية لتلك المرويات؛ لأنّها لا تحذو حذو تلك الرواية، وهي بازائها "فتات فني"ولا تتوافر فيها إلاّ عناصر ضعيفة من قوام الرواية. والمقارنة التي لا تراعي بدقة الطبيعة الأجناسية للنصوص الأدبية، وهو ما أغفله تماما"يحيى حقّي"ستنتهي لا محالة إلى نتيجة قوامها المفاضلة؛ لأنّها لا تبحث في الأشياء بذاتها من بناء وأسلوب ووظيفة ونوع، إنما تتجاوز ذلك إلى المقارنة التقويمية، وهي مقارنة تفاضلية مجرّدة، تنطلق من قاعدة تريد

النهوض بمهمة مزدوجة: إعلاء وخفض، فالرواية الأوربية تتميّز بالوحدة الفنية المتماسكة وتبيان الأفكار، وبذلك فهي أسمى، والمرويات السردية العربية، حسب رأي "يحيى حقّي" تنقصها الوحدة وتبيان الأفكار، فهي أدنى. إنّه، فضلاً عن ذلك، يتحدّث عن فنين ظهرا في بيئتين وعصرين مختلفين.

وبعد كل هذا يمضي إلى تبيان الأسباب التي جعلت العرب يتعلّقون بهذا الفنّ الذي هبّ عليهم من أوربا، فيرى في الرواية "قدرتها على النفع عن طريق التسلية" و"احتفاؤها الشديد بالحب، وكان موضوعاً يتحرّز الناس من الخوض فيه إلاّ تخفّياً وراء غزل مصطنع في مطالع القصائد" والأمر الأخير، وهو "ما أزعجهم قليلاً"، هو "استنادها إلى تراث قديم رسم لها الطريق، والأدب العربي خلو منه، والعقلية العربية تحبّ التجريد، أشهى إليها أن تتحدّث عن فكرة الرّجل لا عن الرّجل نفسه، وهي ـ فوق هذا وذاك ـ ربيبة الصحاري والنظرة التي تضمّها".

لا يبدو أي تجانس في هذه المعايير التي وضعها "حقّي" أسبابا لتعلّق العرب بالرواية الأوربية، فالمرويات السردية العربية كانت تقوم أساساً على التسلية الاعتبارية، وهي تحتفي بالحب وأشكاله، أكثر مما يحتفي به الشعر في مطالعه الطلليّة، ومثال "ألف ليلة وليلة" شاهد على ذلك، وأخيرا فالنسب التاريخي لتلك المرويات لا يقلّ عراقة عن الجذر التاريخي للرواية الأوربية، هذا إذا أُتّبع المنطق نفسه الذي أخذ به "حقّي". فكيف يصار إلى دمج معطيات متباينة، بعضها يتصل بوظيفة الفنّ، وبعضها بموضوعاته، وبعضها بتاريخه، من أجل ضبط المفاضلة بين الموضوعين!

أخيراً يمضي "يحيى حقّي"، فيحاول التخلّص من قضية الزمن والتاريخ والموضوع، لكنّه يصرّ على مبدأ المفاضلة، ليقارن بين النصوص الأولى للرواية العربية من ناحية ثقافة كتابها ومرجعياتهم الفكرية، فينتهي أيضاً إلى تفضيل الذين استقوا ثقافتهم من مصادر غربية على سواهم، فهم أكثر من أقرانهم حساسية وأغزر شعوراً بروح الفن القصصي، فقد "وضح الشكل بالبذرة القادمة، وتهيأ لها الأسلوب العصري، ولكن بقي فوق هذا وذاك شيء غريب أسميه الإحساس الغريزي بروح الفنّ القصصي ونبضه ومزاجه، لم يفز بهذا الإحساس بقدر كبير أو صغير إلاّ المتّصلون بالثقافة الغربية اتصالاً وثيقاً، وبقيت القصص التي كتبها غيرهم ـ رغم استيفائها للمقومات كافة ـ مفتقرة إلى هذا العطر الذي يجعل من القصة (=الرواية) فنّاً". وهكذا تقوده المفاضلة إلى تثبيت النتيجة التي كان ينبغي عليه أن يجعلها مقدمة ـ فرضية وهي "لا ضير أن نعترف أنَّ القصّة (=الرواية) جاءتنا من الغرب، وأنَّ أول من أقام قواعدها عندنا أفراد تأثروا بالأدب الأوربي، والأدب الفرنسي بصفة خاصة".

تجنّب "يحيى حقّي" الوقوف على كل الأسباب الثقافية والاجتماعية الفاعلة في نشأة

الرواية العربية، فهو في الوقت الذي أشار فيه بعجالة إلى التعريب لم يبيّن كيف تمّ تلقّي الآثار الروائية المنقولة إلى العربية، وفي أي وسط ثقافي ظهرت، وما الصياغات والأساليب التي أثّرت في ظهور الرواية العربية، إن كان ثمة تأثير؟ ولم يثر اهتمامه المخاض الصعب والطويل لكل التحوّلات الأدبية والفكرية طوال القرن التاسع عشر، وبالطبع فإنّه، لكلّ ذلك، لم يكن قادراً على الحديث عن الكيفية التي تتفكّك بها الأنواع الأدبية وتتحوّل عبر الزمن، فانطباعاته الأولية اختزلت أخطر ظاهرة أدبية في ثقافتنا الحديثة إلى حديث مفاضلات بين مرجعيتين وعقليتين تجاوزهما الواقع، وأجناس أدبية مختلفة. ويلمس في هذه المقارنة إحساس واضح بالصدور عن فكرة مسبقة، لا تعالج موضوعها في ضوء طبيعته، إنما تصادر عليه، إلى ذلك، فإنّه تكلّم عما عدّه نماذج كاملة، وكأنّه يبخس الرواية حقها الطبيعي في التطوّر الفنّي عبر التاريخ، ولهذا فهو يقول عن رواية "زينب" و"من حسن الحظ أنَّ القصة الأولى في أدبنا الحديث قد ولدت على هيئة ناضجة جميلة، فأثبتت لنفسها أولا حقّها في الوجود والبقاء، واستحقّت ثانياً: شرف مكانة الأم في المدد منها والانتساب إليها"[29].

ذهب يحيى حقي إلى أن "زينب" الأم التي أنجبت ذرية الرواية العربية، وسكت عن الأمهات الكثيرات اللواتي أنجبنها، وسياق تحليله يقود إلى أنّها أم جاءت من مكان آخر، كما لاحظنا في تحليله لقضية نشأة الرواية، فإذا أكدنا أنَّ السرد هو وسيلة بناء النصوص الروائية فإنّه يقرر أنَّ "زينب" هي ثمرة قراءات هيكل لـ"بول بورجيه" و"هنري بوردو" و"إميل زولا". وهو أكثر من غيره على صلة بالثقافة الغربية التي عدّها "يحيى حقّي" باعثة للإحساس الغريزي بروح الفنّ القصصي ونبضه ومزاجه وعطره. جاءت التأكيدات اللاحقة تحذو حذو السابقة، وهو أمر مفهوم في سياق الثقافات بشكل عام، ففي ظلّ غياب النظرة النقدية الفاحصة تكتسب الآراء درجة من القداسة والهيبة والسمو، وتصبح جزءا من مناخ ثقافي تغيب عنه المساءلة النقدية، وبعبارة أخرى تترتّب الأفكار اللاحقة في ضوء الفرضيات السابقة دون أية إمكانية لاستئناف النظر في صواب الفرضيات الأولى، ومدى موافقتها للحقائق الثقافية التي لا تعرف الثبات، إنما هي في تحوّل دائم، وسنرى كيف تعاظم أثر فرضية المؤثر الغربي التي بدأت بـ"زيدان" و"هيكل" و"عبود"، واستقام أمرها على يدي "يحيى حقّي".

استبد هذا الرأي طوال القرن العشرين تقريبا بوعي معظم مؤرخي الأدب العربي ونقّاده، ووجّه التفكير النقدي إلى جهة دون سواها، فصار ينتظم داخل السياج المغلق لتلك الفرضية، ولا يسمح له بتخطّي أسوارها، فقد أعلن "محمد غنيمي هلال" بيقين كامل "مما لاشك فيه أننا اتجهنا نحو الأدب القصصي بفضل تأثرنا بالآداب الغربية في العصر الحديث". ثم سرعان ما وجد نفسه، وهو يريد أن يعزّز فرضية التأثير الغربي، يقدّم ضمنا

سلسلة متواصلة من المعلومات التي تنقضها، بما يمكن معه الاستنتاج بأنَّ المؤثّرات التي عُرّبت هي التي تأثّرت بالمرويات السردية، واستجابت لها، وليس العكس، ولكن الوعي المدرسي المتشبّع بفكرة التأثير الغربي تظل مسيطرة باستقامة تقوّية لا تقبل غيرها.

يقول "هلال" وهو يقسّم نشأة الرواية العربية إلى طورين "في الطور الثاني من ميلاد الأدب القصصي في عصرنا الحديث (=الطور الأول هو تقليد للقصص العربي القديم) أخذنا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، نتخلّص قليلا من الاعتماد على الموروث العربي القديم، وبدأ الوعي الفني ينمّي جنس القصة من موردها الناضج في الآداب الأخرى، وقد بدأ هذا الطور بدءا طبيعيا بتعريب موضوعات القصة الغربية، وتكييفها لتطابق الميول الشعبية، أو لتساير وعي جمهور المثقفين، وطبيعي ـ والحال هذه ـ ألاَّ يحفل المعرّب أو الكاتب العربي بدقة الترجمة أو مطابقة الأصل، إذ لم تكن للترجمة الدقيقة قيمة آنذاك، بل كان شأنها أن تباعد بين القصص المنقولة ومتذوقيها من المعاصرين، فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد، مستهديا الأصل الأجنبي في مجموعه، لا في تفاصيله، مستبيحا ما شاء، حتى أسماء الشخصيات والأماكن، وإضافة ما يشاء، ليغيّر مجال الأحداث. وما أشبه الكتّاب في هذه المرحلة بالمقلّدين تقصر مواهبهم الفنية عن الإبداع؛ فيلجأون إلى متابعة خطى مَنْ يعجبون بهم من أهل الآداب الأخرى، وطبيعي أن يكون التقليد تمهيدا للخلق والابتكار، وغالبا ما كان انحراف هؤلاء المقلّدين عن مراعاة الدقة في نقل الأصول التي ترجموا عنها تشويها لقيمها الفنية، وقصورا عن كشف الجوانب النفسية، وإغراقا في إجادة التعبير الذي لا يتصل اتصالا مباشرا بالفكرة والموقف أو الحال النفسية، ولكنهم جاروا أذواق عصرهم، ولقوا لديه رواجا"[30].

لم يقتصر الأمر على نقّاد الأدب، فقد انخرط في ذلك مجموعة من المفكّرين والمحلّلين الاجتماعيين الذي وسّعوا مجال نظرية التأثير الغربي، ولكن هذه المرة ليوفّقوا بين التحليلات الاجتماعية والأدبية التي ظهرت في الفكر الغربي لتفسير نشأة الرواية الغربية، واسقطوا الفكرة نفسها على الرواية العربية، لكون الرواية هي نتاج الحقبة البرجوازية في التاريخ الغربي. يقول "حليم بركات" رغم تراث ألف ليلة وليلة، وحكايات كليلة ودمنه، ورسالة الغفران، وحي بن يقظان، وأقاصيص الأغاني، ومقامات الحريري والهمذاني. . . اعتبرت الرواية والقصّة منذ البدء فنّا جديدا، فترجمت النماذج الغربية، وقُلّدت تقليدا فجّا، ومما ساعد على نشوء الرواية والقصّة ديناميكية النهضة بحدّ ذاتها، فقد دعت الحاجة بعد انهيار النظام العثماني وقيام مرحلة عابرة إلى البحث في طبيعة النهضة وأسسها الاجتماعية والسياسية، ووجد المفكّرون الأُول أنَّ الأسلوب الأنسب لنشر أفكارهم هو الرواية والقصّة، ثم نشوء الصحافة والمجلات دعا بدوره للاهتمام بهذا الفنّ الجديد"[31].

لا يخفى أنَّ التحليلات الثقافية العامة، بما فيها تلك التي تستعين بالكشوفات في مجال العلوم الاجتماعية والنفسية لها قدرة على كشف الأحوال الثقافية، أكبر من التحليلات الأدبية المتخصصة والضيقة؛ لأنَّ منظورها أكثر شمولا، ويمكّنها من التوسّع في تصنيف الظواهر الثقافية، وتحليلها، واستنطاقها، بصورة قد لا تتوافر للمشتغلين في الحقل الأدبي، وبخاصة ممن يعنى بتاريخ الأدب طبقا للمفهوم القديم له الذي يتعقّب نسب النصوص وحيوات الكتّاب، ويتخطّى التداخلات المعقّدة والكثيفة للظواهر التي تضفي على العصر الأدبي سماته العامة، ويبدو أنَّ جانبا كبيرا من كل هذا لم يؤخذ في الحسبان، حينما قدّم "حليم بركات" تفسيره لنشأة الرواية، وبخاصة أنّه عالج الموضوع ضمن دراسته الشاملة لأحوال المجتمع العربي، إلى ذلك فالرواية العربية ظهرت قبل أكثر من نصف قرن من انهيار الإمبراطورية العثمانية، وأخيرا، مع أننا نؤكد على الوظيفة الاعتبارية للرواية في القرن التاسع عشر، وبروز النزعة الأخلاقية فيها؛ لأنَّ العصر كان مشبعا بتلك النزعة التي تشتد في ظل الإحساس بانهيار النسق الثقافي العام الذي يضبط المعايير الكبرى للعلاقات الاجتماعية والثقافية.

على أنه من الصعب القول إنَّ الرواية ظهرت بسبب حاجة المفكّرين للتعبير عن آرائهم ونشرها، فالشكّ يحوم أساسا حول وجود مفكّرين في تلك الفترة، واقتصر الأمر على جملة من المصلحين الذين يتّصلون بمرجعيات دينية ـ بدرجة أو بأخرى ـ كالطهطاوي، والأفغاني، ومحمد عبده، والكواكبي، أو بمرجعيات عقلية ـ علمانية كشبلي شميّل، وفرح أنطون، ولطفي السيد، ومجموعة من الشاميين الذين بلوروا الفكر القومي في نهاية القرن التاسع عشر، ولم نجد أحداً عُرف بدوره الإصلاحي الفكري أو الاجتماعي ـ باستثناء "فرح أنطون" وهو متأخّر عن فترة النشأة ـ لجأ إلى الرواية وسيلة للتعبير عن أفكاره، ولكنّ عموم الكتّاب مثل "خليل الخوري" و"مرّاش الحلبي" و"البستاني" و"جورجي زيدان" و"محمد المويلحي" كانت آثارهم الأدبية مشبعة بالقيم الأخلاقية التي استمدّت جذوتها من المرويات السردية، وقد اتّقد أوارها بسبب انكسار نسق القيم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ولا يمكن لنا تفسير ظهور تاريخيات "زيدان" إلاّ بوصفها احتجاجا ضمنيا على انهيار ذلك النسق، ورغبة مضمرة متّصلة بوعي جماعي للعودة إلى الماضي، واستدعاء جوانب منه، والأمر بصورته الأكثر جلاء يظهر في كتاب "حديث عيسى بن هشام" لـ"المويلحي" الذي ينهض بكامله على أساس التنازع المرير بين نسقين متعارضين من القيم. شعراء الإحياء الكبار كـ"البارودي" و"حافظ إبراهيم" و"أحمد شوقي" و"الرصافي" و"الزهاوي" وسواهم، لا يمكن لنا تفسير تشددّهم في محاكاة الشكل التقليدي للشعر العربي القديم وروحه إلاّ في ضوء الحسّ الداخلي الرافض للحراك الذي بدأت تلوح معالمه ببطء في الأفق في تلك

المدة، وشمل العلاقات الاجتماعية، والرؤى الثقافية، ووظائف الأدب وأساليبه وأشكاله. والرواية العربية هي إحدى مظاهر هذا المخاض المعقّد والطويل.

قدّم "غالي شكري" تفسيرا للنشأة يطابق التفسير الاجتماعي الذي أشاعته الأدبيات الماركسية لنشأة الرواية الغربية، بل هو تفسير مستمدّ منه بصورة كاملة حينما تحدّث عن أنَّ الرواية العربية كانت الوسيلة التي قامت بتمثيل الروح البرجوازية الجديدة في العالم العربي، وذلك في تناظر لا يخفى مع التفسير القائل: بأنَّ الرواية الغربية هي ملحمة الحقبة البرجوازية، والوسيلة الأولى لتمثيلها، وهو ما ذهب إليه "هيغل" في البداية، ثم طوّره "لوكاش" وكيّفه مع الفكر الماركسي، قال "شكري" اقترنت نشأة الرواية في بلادنا بالنهضة البرجوزاية كشأن ميلادها في الغرب، وإذا كانت "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي بمثابة الإرهاص الذي لم يحسم الانقطاع عن عهد المقامة التقليدية، فإن رواية "زينب" هي التي قامت بالعبء التاريخي. قبلها كانت رواية محمود طاهر حقي "عذراء دنشواي" 1906بذرة خصبة أوجزت المضمون الوطني للنضال ضدّ الاستعمار.

أما "زينب" فكانت الثمرة الأولى ذات الشكل الرومنسي والمضمون المأساوي لوجدان العصر وعقله الممزّق بين الريف والمدينة، بين الجهل والمعرفة، بين الحياة والموت، بين الرجل والمرأة، بين الفصحى والعامية، لذلك أوجزت "الروح" أكثر مما ولّدت "الجسد" بكل سلبيات الروح وبكارتها الأولى شبه البدائية"[32].

استعار "شكري" بخفاء تفسير "لوكاش" ـ ومن بعده "رينيه جيرار" و"غولدمان" ـ للشخصيات الإشكالية في الرواية الغربية ـ ومثالها "جوليان سوريل" و" مدام بوفاري"، في روايتي "الأحمر والأسود" لـ"ستندال"، و"مدام بوفاري" لـ"فلوبير" ـ وكيف أنَّ تلك الشخصيات تعيش تناقضا بين وعيها الأصيل بذاتها، وتطلّعاتها الرومنسية الكبرى من جانب، وحياتها في واقع اجتماعي يعارض تلك القيم الذاتية الأصلية من جانب آخر، فهي تتعرّض لتمزّق بين مُثل عامة جماعية ومُثل خاصة فردية يؤدي بها إلى نهايات مأساوية؛ لأنّها لا تستطيع أن تتفرّد بقيمها ولا تستطيع أن تندرج في القيم الجماعية، فتعيش وضعا إشكاليا. وقد عدّ "شكري" رواية "زينب" معبرة عن هذه الثنائية التضادّية في القيم، فهي علامة معبّرة عن العصر البرجوازي العربي، الذي استعار "شكري" وجوده من الأدبيات الثقافية الخاصة بالتفسير المادّي للأدب، ووجد له نظيرا في مجتمع مازالت تتداخل فيه العلاقات الرعوية بالإقطاعية بالقبلية.

اتضح الآن كيف مُدّ التفسير الغربي للرواية سواء أكان أدبيا أم اجتماعيا ليشمل الرواية العربية، وسرعان ما ثبّت عدمُ التدقيق هذه الفكرة، فأصبحت مسلّمة يصار إلى ترديدها في كل مناسبة متّصلة بنشأة الرواية العربية، وتوارت الملاحظات المدقّقة التي سعت إلى كشف

الحقيقة وسط الأدلّة التي صار تلفيقها يتزايد بسبب الأزمة الثقافية المتوتّرة، وأسباب أخرى متعلّقة بغياب الفحص التحليلي للرواية بوصفها ظاهرة أدبية ـ ثقافية تنامت شيئا فشيئا. ومادمنا في مجال كان مثار عناية عدد كبير من الدارسين، فيصعب إهمال رأي "روجر ألن" وهو أكثر اعتدالا وموضوعية، وذهب فيه إلى أنَّ تطوّر الرواية العربية هو نتاج عملية طويلة الأمد، جاء كثمرة للمواجهة والالتقاء بين كل من الغرب بعلومه وثقافته من جهة، وإعادة كشف التراث الكلاسيكي العظيم للغة العربية وآدابها وإحيائه من جهة ثانية[33].

هذا التفسير أقل مغالاة من الرأي الذي قال به أصحاب نظرية المؤثّر الغربي؛ لأنّه يقوم على درجة لا بأس بها من التقصّي والموضوعية. وهو يقتضي فحصا خاصا، وتحليلا لطبيعة المؤثّرات التي يستند إليها، ولن يتم ذلك بدون إدراج تلك المؤثرات في سياق ثقافة القرن التاسع عشر، ففيما يخص الثقافة الغربية، ليس لدينا طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر أي تأكيد أنَّ الرواية الغربية قد دخلت بوصفها مؤثّرا فاعلا في نشأة الرواية العربية. من الصحيح أنَّ حركة ثقافية ناشطة ظهرت في بلاد الشام، لكنها حركة عامة، فيها نكهة دينية، ولم تظهر آثار للرواية فيها، على أننا لا يمكن أن نقلّل من أهمية المؤثرات العامة التي قد تأخذ شكلا غير مباشر، إنما تكمن خلف الظواهر وتوجّهها، وتنشّطها، وقد ظهرت المعرَّبات ـ الخاضعة لنسق المرويات العربية ـ إبّان ظهور النصوص الأولى وبعدها، وتوازت معها بالتدرّج، ولم تسبقها بعقود طويلة لكي يمكن عدّها مؤثرا في نشأتها.

التدقيق في هذا المؤثّر عبر المقارنة لا يقود إلى عدّه حاسما في أي وقت طوال القرن التاسع عشر. أما المؤثّر الثاني الخاص ببعث التراث الكلاسيكي لآداب العربية، ومعظمه تم قبل التعريب بمدة طويلة، فقد كان مجرّد إحياء للتقاليد الكلاسيكية، وعملية الإحياء بذاتها وقفت في وجه محاولات التحديث والابتداع؛ لأنّها تتغيّا الامتثال لقواعد الإحياء وليس لإطلاق حرية الإبداع. بُعثت تقاليد الشعر القديم على يد "البارودي" وذريّته اللاحقة من الإحيائيين، وأحيت تقاليد المقامة على يد "اليازجي" وأضرابه، لكنَّ هذا الإحياء لا يمكن تفسيره على أنّه نوع من التجديد أو الابتكار، إنما هو ردّة فعل على شيوع الأساليب المرسلة التي ظهرت بصورة لا تقبل اللبس في الكتابة الصحفية والأدبية، وهي استمرار للتقاليد الأسلوبية الخاصة بالمرويات السردية، فالتماثل في البنيات والأشكال والأساليب بينهما واضح.

وفي كل ما يخص عملية إحياء الآداب الكلاسيكية العربية، فليس أمامنا سوى التأكيد، بخلاف ما يذهب إليه "ألن" أنها وقفت دون عملية التطوّر الطبيعي في الأدب العربي في القرن التاسع عشر، وأبطأت في حركة التحوّل لعدة عقود ـ في الشعر خاصة ـ وتم تخطّي ذلك، فيما بعد، فأخذ التطوّر الأسلوبي شكله الطبيعي، والرواية في بواكيرها إنما هي استمرار

لتقاليد المرويات السردية. وإحياء المقامات على يد "اليازجي" كان استشعارا بخطر التحوّل، وهذا الأمر يظهر في كل عملية تحوّل تشهدها الثقافات والآداب التقليدية. إلى ذلك وقف "ألن" وهو يبيّن أهمية المؤثّر الغربي، على دور الصحافة التي ـ حسب رأيه ـ لعبت دورا حاسما في نشأة الرواية، وذلك حينما قامت بنشر "القصص القصيرة" وكانت هذه القصص في البداية مترجمة عن اللغات الأوربية، غير أنّها تطوّرت فيما بعد بالتدريج لتصبح عبارة عن تجارب مؤلّفة باللغة العربية[34].

أصاب "ألن" في إبراز أهمية الصحافة في نشأة الرواية، التي كانت طوال القرن التاسع عشر في الثقافات الإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية محفّزا أساسيا في تطوّر هذا الفنّ الجديد، وهو أمر ينطبق على الصحافة العربية، بما فيها الدوريات الأدبية المتخصّصة، في بلاد الشام أولا، ومصر ثانيا. بداية من "حديقة الأخبار" التي نشرت أول رواية مسلسلة عام1859لصاحبها "خليل الخوري"، مرورا بالروايات التاريخية ـ الاجتماعية لـ "سليم البستاني" التي نشرها في "الجنان" بداية من سبعينيات القرن التاسع عشر، تلك المجلة التي كانت "مهد الرواية العربية المؤلّفة"[35] وروايات "جورجي زيدان" في "الهلال" بداية من العقد الأخير منه، ثم الأحاديث المتقطّعة التي كان ينشرها "المويلحي" في "مصباح الشرق" وكوّنت فيما بعد كتاب "حديث عيسى بن هشام".

بجوار كل هذا كانت "المقتطف" و"البيان" و"الضياء" و"المشرق" و"المنار" قد اهتمت اهتماما بالغا في الكتابة الروائية، ثم الظهور المثير للانتباه لمجموعة من المجلات المعنية مباشرة بالرواية والفن القصصي، نشرت أغلب ما كان يؤلّف ويعرّب ـ إن لم يكن كلّه ـ ومعظمه كان يحاكي المرويات السردية التي كانت تطبع بكثافة آنذاك بكتب مستقلّة، وبخاصة السير الشعبية، وفي مقدمة تلك الدوريات المتخصصة: الراوي1888، وسلسلة الفكاهات في أطايب الروايات 1884، ومنتخبات الروايات1894، وسلسلة الروايات1899، والروايات الشهرية1902، ومسامرات الجيب1905، والفكاهات العصرية 1908، وسلسلة الروايات العثمانية 1908، والروايات الجديدة 1910، وأخيرا مسامرات الملوك1912، وهي ظاهرة تكشف تعلّقا واضحا بالآداب السردية. وكانت المعرّبات والمؤلفات التي تعجّ بها هذه الدوريات تتصف بغلبة عنصر التشويق بواسطة حبكة غرام رومنسية تستند إلى خلفيات تاريخية أو عبارة عن حكايات اعتبارية يمتزج فيها الفرح بالحزن، وتوجّهها ثنائية الخير والشر، وتعنى بتصوير شخصيات معذّبة أو مضحية أو عاشقة، بمواجهة شخصيات نقيضة تتصف المكر والكيد والحسد والغيرة والطمع.

لم تترجم الرواية الأوربية بجمالياتها الأسلوبية وأحداثها الكاملة، وصيغها النهائية

الممثلة للرواية الغربية في القرن التاسع عشر كما هي عند "ديكنز" و"جين أوستن" و"ثاكري" و"ستندال" و"بلزاك" و"فلوبير" و"زولا" و"تولستوي" و"دوستويفسكي" و"ملفل" و"تورجنيف" و"هاردي" وسواهم من كبار الروائيين آنذاك، إنما اقتصر الأمر على ملخّصات ومقتبسات تعود إلى ما قبل القرن التاسع عشر لكتّاب المغامرات؛ أو لكتاب اتصفت رواياتهم بالإثارة والحركة، لأنها توافق في أحداثها المرويات السردية العربية، شأن الروايات الملخّصة والمحوّرة لـ"دوماس" و"لبلان" و"زيفاكو" و"سكوت"، بما يوافق الروايات العربية التي كانت "الجنان" ثم "الهلال" وغيرها من المجلات تداوم على نشرها. نخلص في ضوء كل ذلك إلى ضرورة تصويب مضمون كلام "ألن" فيما يخص ما كانت تلك المجلات تنشره.

الأخذ بالرأي القائل أنَّ الرواية العربية محاكاة للرواية الغربية، سوف يصطدم بحقائق كثيرة، منها استبداد الذوق السردي المتصل بالمرويات السردية الذي تدخّل في تكييف نصوص الرواية الغربية المعرَّبة لشروطه، إلى درجة أخضعها له، ولم يخضع لها. وليس لدينا ـ فيما نعلم ـ مثال يشذّ عن هذه القاعدة، فلم يُعرف طوال القرن التاسع عشر أن تمّت ترجمة عمل أدبي روائي أوربي معاصر ترجمة دقيقة تحافظ على الطابع الأصلي للأحداث وميول الشخصيات، والأبعاد الثقافية والنفسية والأخلاقية لها، وعدم التدخّل في السياقات الخاصة بالوقائع السردية، ومنازع الشخصيات، وهو أمر ظل مهيمنا طوال الربع الأول من القرن العشرين، ونموذج "المنفلوطي" الذي حللنا دوره في الفصل السابق، يعتبر تتويجا لهذه الحقيقة، فلطالما عُرف بالكيفية التي يصوغ فيها عربيا عالم الروايات الفرنسية التي لم يكن يعرف من لغتها شيئا، إنما يتم ذلك عبر وسيط له معرفة بتلك اللغة. فالقول بفاعلية المؤثّر الغربي، والاقتصار عليه في هذا المجال مبالغ فيه إلى حدود بعيدة.

## 7. الريادة ونظرية الأصول العربية.

لم يقتصر الأمر على التفسير القائل بالأصل الغربي للرواية العربية، والذي شاع بين الدارسين، وسيطر طوال القرن العشرين تقريبا، إذ بدأ منذ خمسينيات ذلك القرن، وبكثير من التردّد، يتبلور تفسير آخر يذهب إلى عكس التفسير الذي وقفنا عليه، ولم يحظ باهتمام واسع، وهو تفسير وجّهه الفكر القومي القائل بنظرية الأصول العربية لكل شيء، ويرى أنَّ الرواية العربية تحدّرت عن أصول عربية خالصة، وهذا الرأي يلزمه أيضا أن يُعرَض ويُناقَش ويُحلّل.

كان "فاروق خورشيد" قد شكّك في القول الشائع: بأنَّ الرواية العربية هي من نتاج التأثّر بالآداب الغربية، ودعا إلى البحث عن أصول لها غير النقل والترجمة، وذلك يعود إلى استحالة أن يقوم أدب أصيل على التقليد المحض؛ فالأدب "ليس بدعة تنقل فتحتذى، ثم ما

تلبث أن تؤصّل نفسها عند المقلِّدين، إنما جزء من طبيعة الشعب" وعليه ينبغي البحث عن سبب آخر لظهور الرواية غير السبب القائل بأنّها تقليد للرواية الغربية. وقد توصّل إلى هذا الرأي بناء على ملاحظتين أساسيتين، الأولى: إنَّ الإنتاج الروائي العربي المعاصر وصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل أن يكون وليد عشرات السنين، ويتعذّر، في الوقت نفسه، التفكير بأنّه فنّ مستحدث في الأدب العربي لا جذور له، نقل عن الغرب، وتمّ تقليده ومحاكاته، فليس من المعقول، حسب رأيه، أنَّ الرواية التي وصلت إلى مثل هذا المستوى المتقدّم تكون قد استعيرت من الآداب الأجنبية؛ فالأدب تعبير عميق وأصيل عن الشعب "وحتى يستطيع لون جديد من الإنتاج أن يدخل ويزدهر عند شعب من الشعوب لابد أن يستغرق من الزمن والتطوّر ما يوائم بين مزاج هذا الشعب وبين الفنّ الجديد، بل لعلّه يستلزم ألوانا من التغيير تطرأ على حياة هذا الشعب وتقاليده بحيث يقبل على هذا الفنّ الجديد. . . وكلمة تغيير هنا لا تعني الشكل الخارجي للحياة بقدر ما تعني التغيير الجذري الذي يمس الأصول الأولى لمكوّنات هذا الشعب. . وليس في الزمن المقترح ـ وهو لا يتعدّى عشرات السنين ـ ما يسمح لنا بأن نتقبّل هذا الافتراض مسلّمين" والثانية: ملاحظته الصحيحة التي كشفت أن كل دراسة تتناول الرواية العربية إنما تنطلق من تسليم مطلق مفاده أنَّ قواعد الرواية العربية وأصولها أخذت من الأدب الروائي الأجنبي، وهذا قاد إلى نوع من الاضطراب في القيم والمقاييس. . . لأنّه يربط هذا الفن بآداب لا علاقة لها بالمنابع الأولى للرواية العربية[36].

شعر "خورشيد" بأنَّ التفسير المستعار من مقولات الخطاب الاستعماري سهل وغير صحيح، يقوم على افتراض واهٍ، سببه الفكرة المبسّطة القائلة: بأنَّ الفنّ الروائي نقل إلى أدبنا الحديث كما نقلت صور الحضارة الغربية الحديثة إلى مفاصل الحياة الأخرى، وكما أنَّ الفكر الغربي قد حضر بالترجمة حينا والمحاكاة حينا آخر، فكذلك هو أمر الرواية، وفي هذا تبسيط مبالغ فيه للموضوع، وعليه ينبغي إثارة السؤال "أليست هناك جذور أعمق من النقل والترجمة للرواية العربية؟" ثم عاد "خورشيد" للبحث في أمر الرواية فوجدها متمثلة في المدوّنات والمرويات السردية القديمة، وقسّمها إلى مراحل تبدأ "بمرحلة كتب الأخبار التي ظهرت في العصر الأموي واستمرّت إلى العصر العباسي، وهذه تدل على خصائصها، وتبيّن ملامحها، كتب وهب بن منبّه وعبيد بن شريه. . . ثم التأليف المعاصر في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي مثل كليلة ودمنة وسيرة ابن إسحاق التي يقدمها للأدب العربي ابن هشام. . . والقصص الشعبي المجمّع في أمثال كتب ألف ليلة وليلة. . ثم آخر الأمر صورة من الرواية العربية في سيرة عنترة، وذات الهمّة، والظاهر بيبرس، وسيف بن ذي يزن، وحمزة البهلوان"[37].

هذه الفكرة تستجيب لتصوّر يرى أن المدوَّنات والمرويّات السردية هي الأصل، بل هي نموذج بدئي للرواية، إن لم تكن الرواية الحقيقية بنفسها، فـ"خورشيد" يتعامل مع كتب الأخبار والحكايات الخرافية والسير الشعبية على أنها النموذج الأمثل للرواية. عدّ "خورشيد" السير الشعبية العربية بمثابة "الرواية الأم" للرواية العربية الحديثة"[38]. ثم راح يعرض الصور السردية التي تكون عليها المرويات السيرية، وانتهى إلى أنَّ "الصياغة العربية ليس واحدة، فنحن نتدرّج من الخبر إلى الحكاية القصيرة، إلى الحكاية المتوسّطة التي يتخلّلها الحوار وتبرز فيها الشخصيات محدّدة وواضحة، كما تبرز فيها المواقف في جدلة واضحة ومدلّة، إلى الرواية الطويلة ذات الأسلوب المميّز والخاص بها التي رسمتها لنفسها وسارت عليها بحيث أصبحت إطارا فنيا مميزا للرواية العربية الطويلة التي اصطلحنا علي تسميتها بالسير الشعبية"[39].

يكشف تفسير "خورشيد" تغييبا لا يخفى لمعطيات نظرية الأدب، فهو يتخطّى، في ظلِّ حماس واضح، الجهود الكبيرة التي أثمرت عن البحث في ماهية الأنواع الأدبية، ويضطرب لديه المصطلح فهو يعدّ السيرة الشعبية "رواية" في مكان، و"أمّا" للرواية في مكان آخر. وقبل مناقشة لمجمل الفرضية القائلة بالأصل العربي للرواية، يحسن أن ندرج ردّ "محمد مندور" على "خورشيد" حول كون المرويات السردية هي الرواية العربية "أما أن يحاول (=خورشيد) إقناعنا بأنَّ هذا التراث القديم يكون فجر القصة العربية المعاصرة فهذا ما لم يقم عليه دليل، فأغلب التراث الذي تحدّث عنه قد أصبح من وثائق التاريخ، أي من الماضي المنقطع الذي لا نحس اليوم بأنّه مستمر التأثير في إنتاجنا القصصي المعاصر، وكل ما هناك هو أنَّ تراثنا الشعبي اتخذه ولا يزال يتخذه عدد من أدبائنا مادة أولية لبعض قصصهم أو مسرحياتهم، وبخاصة قصص ألف ليلة وليلة، التي لا تعتبر من التراث العربي الخالص، وقصصها أبعد ما تكون عن المفهوم الحديث لفنّ القصة"[40].

تبيّن دراسة "خورشيد" للرواية العربية حالة مزمنة من الخلط بين النوايا والفرضيات والمعطيات والتحليلات والنتائج، والحقّ فإنَّ الفرضية التي انطلق منها صائبة، وتستحق الإشادة، لكنَّ المعطيات والنتائج مختلفة وغير دقيقة تماما، فلقد قاده تحفّظه على الدراسات التي عالجت أمر الرواية العربية من ناحية الأصول إلى طرح فرضية صحيحة، لكنها أقرب إلى رد فعل منها إلى اختيار صحيح، ثم انزلق بعد ذلك إلى الميدان الخطير للبرهنة على صواب فرضيته. ولعل أهم ما افتقر إليه تحليل "خورشيد" هو الحس الزمني بقضية الرواية كنوع أدبي جديد، ومع أنّه طرح سؤالا صحيحا في مقدمته الافتراضية حول الكيفية التي تطورت فيها الرواية العربية إن لم تكن تستند إلى أصل عريق، لكنه سرعان ما تخطّى ذلك حينما عاد لعرض مرويات ومدونات سردية تشكّلت في سياق ثقافي وزمني مختلف، لم تكن

قضية الأنواع الأدبية مثارة في الأصل، فوقع خلط واضح بين النصوص التي جعلت من السرد وسيلة تمثيل وتعبير لها ونوع الرواية الحديثة التي غيرت في طبيعة تلك الوسيلة. إلى ذلك لم يظهر أي وعي خاص بالرواية؛ فقد تم الاكتفاء بما اصطلح عليه بـ"مرحلة التجميع" التي تمثل مرحلة "كتب الأخبار"، وهي المرحلة الأولى في تقسيمه الذي لم يأت فيه على ذكر الرواية الحديثة على الإطلاق.

تحدّث "خورشيد" عن المرويات والمدونات السردية وميّز بينها، وهو تمييز معروف، وعدّها هي نفسها فنّ الرواية عند العرب، ولعلّ مرجع ذلك غياب الحس التاريخي بقضية النوع التي أشرنا إليها قبل قليل، ولو اكتفى بالقول إن تلك المرويات إنما تشكّل الرصيد الأولي الذي جهّز الرواية بكثير من عدّتها في القرن التاسع عشر، لكان لرأيه قيمة بالغة الأهمية. لقد كان عرضه لمضامين كتب الأخبار، أبعد ما يكون عن التحليل الذي يستكشف البنية السردية والأسلوبية والدلالية التي تبرهن على التماثل بين تلك المدونات والمرويات والرواية الحديثة. ولا تكمن ـ في رأينا ـ القيمة المعرفية فيما توصل إليه "خورشيد" في كتابه "في الرواية العربية: عصر التجميع" وفي كتبه الأخرى، إنما تكمن في إثارته للسؤال الذي سيفتح الأفق لمزيد من البحث في تلك الفرضية.

وكانت قضية البحث في نشأة الرواية العربية مثار عناية "محمود تيمور" ويبدو الاضطراب ظاهرا في النتائج التي يريد الوصول إليها، فهو من جهة يذهب إلى أنّه "لم يعد بيننا خلاف على أنّ الأدب العربي ـ في أعصره الخالية ـ لم يسهم في القصّة إلاّ على نحو يسير لا يسمن ولا يغني، فالقصّة الفنية إذن دخيلة عليه، ناشئة فيه، لا أنساب لها في الشرق، ولا استمرار لها من أدب العرب! وما كان لنا ألاّ نرى هذا الرأي، ونخلد إليه، وننادي به، وقد انبثق فجر هذه النهضة يوالينا بأضواء القصص الغربي في مترجمات، فرحبنا به كله، واقبلنا عليه نطعم منه، ثم حاولناه تقليداً ومحاكاة حتى استقام لنا فيه طابع مستقل بعض الاستقلال، ويجوز لنا أن نسميه لوناً من الإبداع"[41].

في كل هذا يجاري "محمود تيمور" القائلين بالمؤثر الغربي، وهو من جهة ثانية ينقض ذلك بقوله إنَّ الإقبال على الرواية والشغف بها، يعود إلى أن الأمة العربية "أمة قصصية بالطبع، هواها للقصّة منجذب، وروحها إلى الرواية تهفو" فنحن "نزاول فن القصّ بألوان شتى من وراثات عربية أصيلة؛ فأعمالنا القصصية العصرية تحمل لقاحها من أدبنا العربي العريق، ومن قصصنا الشرقي التليد، على هذه القصص العصرية التي نكتبها، تنبسط من ذلك الأدب القصصي القديم ظلال وأطياف، بل تمتد جذور وأعراق" وذهب إلى أنَّ تلك "الوراثات المتأصلة" هي التي "تتسرب في مشاربنا وأذواقنا واتجاهاتنا، بكل ما فيها من قوة وأصالة وتأثير".

ويمضي قائلاً "إنَّ نهضتنا الحديثة لو كانت خلت من عنصر القصة الغربية، من باب الفرض والتخمين، لما عجزنا ـ في انبعاث الأدب الجديد ـ عن أن نخلق القصة من وحي الأدب العربي وحده، ومن تراثه في ميدان القصص والأساطير، ولكان هذا الأدب على وفرة مأثوراته القصصية خليقاً أن يشق لنا مجرى قصّة عربية جديدة الطابع والطراز". ومضى في تفصيل ذلك "سارعنا إلى الإنكار على الأدب العربي أنَّ فيه قصّة، وما كان ذلك الإنكار إلاّ لأننا وضعنا نصب أعيننا القصّة الغربية، في صياغتها الخاصة بها والاطار المرسوم لها، ورجعنا نتخذها المقياس الميزان، فنشدنا عن أمثالها في أدبنا العربي، فإذا هو قد خلا منها أو يكاد، وشدّ ما أخطأنا في هذا الوزن القياس، فللأدب العربي قصص ذو صبغة خاصة به وإطار مرسوم له، وهو يصوّر نفسية المجتمع العربي وخلاله، فلا يقصر في التصوير. وأننا لنشهد فيه ملامحنا وسماتنا وضّاحة؛ وكأننا لم نفقد في مجتمعنا العربي ـ حتى اليوم ـ ما يكشف عنه ذلك القصص من ملامح وسمات، على الرغم من تعاقب العصور وتطاول الآماد، وهو في جوهره وثيق الصلة بالوشائج الإنسانية التي هي جوهر القصص الفني، وإن تباينت الصياغة واختلف الإطار"[42].

في هذا الموقف الأخير يوافق "تيمور" القائلين بالأصل العربي الصرف للرواية، بل إنّه بأسلوب إنشائي يذهب إلى أكثر من ذلك حينما تصدر أفكاره عن مسلّمات أخرى، توجّه تلك الأفكار دون أي تدقيق كالقول بأنَّ القصص هو من "طبع العرب"، ووجود "وراثات عربية أصيلة". والتفكير في أطر هذه المسلّمات لا ينقض تأكيده الصارم الذي أورده من قبل بخصوص جهل العرب بالقصّة، إنما يعزّز ادّعاء بثبات الطبع، واقتصار الفن القصصي على العرب، كطبع من طباعهم، وهو تفكير مضادّ لتفكير "يحيى حقّي" الذي لا يرى في الطبع العربي قدرة على إنتاج القصص. وما أبعد هذا بوجهيه عن الحقيقية، فكل الأمم تمارس التعبير عن نفسها بالفن القصصي كائنا ما كانت أشكاله، ولا يعد ذلك طبعا في أمة دون أخرى.

وعلى الرغم من كل هذا فقد تسلّلت إلى تضاعيف أفكار "تيمور" أحكام ينبغي الالتفات إليها، من ذلك تشكيكه في كون السمات الخاصة بالقصص الغربي سمات نهائية وشاملة ونهائية، وعليه فليس من الصواب قياس الفنّ القصصي على القواعد الخاصة بذلك القصص، ويمكن تطوير هذه الفكرة التي وردت عرضا في سياق حديثه، بالقول: إنَّ الفنّ القصصي، وفي مقدمته الفنّ الروائي، لم يعرف ثباتا نهائيا إلى الآن لا في البنية، ولا في الأشكال السردية، فمن الصحيح أنَّ الرواية تتشارك في عناصر البناء الفني من أحداث وشخصيات وخلفيات زمانية ومكانية، وأنّها تتشارك أيضا في المكونات السردية العامة، من راو ومروي ومروي له، بما في ذلك أساليب السرد، ووجهات النظر، وطرائق بناء الحكاية المتخيّلة،

والتلقّي الداخلي فيها، لكننا لا نجد على الإطلاق تماثلا بين نصّين روائيين في نسج كل تلك العناصر والمكوّنات، ومن هنا ينبثق الاختلاف ليس بين النصوص التي تنتمي إلى نوع سردي واحد، فحسب، بل بين الأنواع السردية، وإذا كان الشكل الذي أشاعته الرواية الغربية قد ساد وعُرف فليس من الصواب القول: إنّه الشكل الوحيد، ذلك أنَّ شكل الرواية الغربية امتثل لصيرورة التغيير بصورة دائمة، فلا يمكن التأكيد أن الشكل السردي لرواية "دون كيخوته" لـ" ثربانتس" يطابق الشكل السردي لرواية "الجريمة والعقاب" لـ "دوستويفسكي" وشكل الأخيرة يماثل شكل رواية تيار الوعي، كما تجلّت في "يوليسيس" و"البحث عن الزمن الضائع" و"الصخب والعنف" لـ"جويس" و"بروست" و" فولكنر"، وسيطّرد هذا القول، فيكون شكل رواية تيار الوعي مختلفا عن الشكل الخاص بالرواية الفرنسية الجديدة عند "ناتالي ساروت" و"آلان روب غرييه" و"كلود سيمون".

وبالتوازي لا يمكن القول بأن شكل "حديث عيسى بن هشام" لـ"المويلحي" هو ذاته شكل رواية "زينب" لـ"هيكل" وشكل الأخيرة مطابق لـ"ثلاثية" نجيب محفوظ"، كما أن الشكل السردي لروايات محفوظ يختلف باختلاف المراحل التي مرّ بها الكاتب، وهذه الأشكال جميعها مختلفة عمّا نجده عند "الطيب صالح" و"جبرا إبراهيم جبرا" و"فؤاد التكرلي" وغيرهم من كتاب الرواية العربية، وثمة تمايز لا يجوز إغفاله بين شكل الرواية التاريخية والنفسية والبوليسية، واختلاف بين الأشكال السردية لروايات الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية عند "ماركيز" و"أوستریاس" و"كاربنتر" و" أمادو" و"إيزابيل ألليندي"، والرواية اليابانية عند "مشيما" و"كواباتا". وثمة اختلاف بين روايات "سلمان رشدي" و"نيبول" و"كونديرا". لاتلغي العناصر السردية المشتركة الاختلاف لا بين النصوص ولا بين الأنواع، والقول بوجود الشكل الغربي للرواية على أنه الشكل الوحيد والكامل والنهائي قول لا يعبر عن واقع حال الرواية في العالم، وهو من الآثار الخاصة بتمركز الفكر الغربي، وسيطرته على الوعي النقدي.

انتهى "تيمور" إلى بيان الخصائص التي يتّصف بها الموروث السردي، وهي عنده: دقّة الوصف، وروعة التصوير، وبراعة الحوار، القدرة على استنباط الحقائق، واكتناه السرائر، وروح الفكاهة والمرح، وتصوير مرافق الحياة الاجتماعية ومظاهرها وما طبعت عليه النفوس من أخلاق وشمائل، وذلك في صراحة ووضوح، وفي غير محاشاة من حياء مغتصب، وتكلّف مجتلب، ووقار زائد مصنوع، وتلقّط العجائب والغرائب، وتعقيد ألوان الشذوذ في أحداث الحياة على تخالف العصور، وفي أصناف الناس على تباين الأجناس والكشف عن عقليات العرب وعقائدهم في الإيمان بالغيبيات وبما وراء الطبيعة، وشيوع العبرة، واحتفالها بأنماط تعبير مختلفة، كالجزالة اللفظية، وتلاحم النسج، أو السلاسة وعذوبة التعبير، أو

الاستفاضة منه في لوصف والتصوير، وأخيراً تطويع اللغة للأداء في بلاغة ونصوع. وختم "تيمور" قائلاً" لا مرية في أنّ كثيراً من هذه الخصائص يعدّ من مقوّمات القصص الفني، ومن أركانه وإسناده، وقد كان بعض هذه الخصائص عدّة قوية لأدب القصّة الحديثة، تمهد الطريق، وتؤنس الساري، وتبعث في أقلام القصاص والمحدثين حياة"[43].

## 8. الريادة واستثمار مناخ المرويات السردية.

ذهب "إبراهيم السعافين" إلى أنَّ الرواية العربية في نشأتها قد" تأثرت بالذوق الشعبي تأثرا بيّنا يقطع بأنَّ الظروف الاجتماعية المختلفة ومنها طبيعة العصر، ونوعية القارئ ومكوناته الثقافية، وموروثاته الاجتماعية أملت على الروائيين استلهام الأعمال الروائية الشعبية في نتاجهم، كما أوحت إلى المترجمين أن يراعوا ذلك في مستوى الأعمال المترجمة، وفي التصرّف بها لتوائم الذوق الشعبي السائد"[44]. وهذا المنطلق سليم؛ لأنّه قد كشف عبر الدراسة التحليلية المقارنة والتفصيلية وجه التماثل بين العناصر الفنية الخاصة بالرواية وتلك الخاصة بالمرويات السردية، ولم يهمل السياق الثقافي الذي بدأ فيه نوع من النهم الحثيث في استثمار الوظيفة التي كانت المرويات السردية تقوم بها، وطغيان الأشكال السردية على المحاولات الأولى للرواية في القرن التاسع عشر. ويمضي "السعافين" من المستغرب حقا أن نفترض أنَّ الرواية العربية نشأت وتطوّرت على خطى الرواية الغربية، مع أنَّ احتمالات الخطر تبدو كبيرة حين نضع في الحسبان أنَّ مغامرة المبدع في عالمه خلال حركة المجتمع والنفس والفكر والثقافة هي مغامرة لا تصح في الأغلب إلاّ في سياق حضارته. وإذا كانت حضارته ليست معزولة عن حركة الحضارة العالمية إلاّ أنّها ليست بالضرورة متماثلة مع العالم الذي يغامر فيه كتاب الرواية الغربية"[45].

يضعنا هذا العرض بإزاء نتيجتين مهمتين، أولاهما: ما يصطلح عليه "السعافين" بـ"استلهام الأعمال الروائية الشعبية". وثانيتهما: عدم افتراض التطابق بين "خطى الرواية العربية ونظيرتها الغربية". وهاتان النتيجتان تفضيان إلى فكرة جوهرية تريد تأكيد خصوصية النشأة، ولكن القول بفكرة الاستلهام قد تصرف الانتباه إلى ثبات الأصل المُستلهَم، وكأنَّ الرواية استعارت موضوعات المرويات السردية، دون الإشارة إلى تفكّك أبنيتها وأساليبها، ومع أنَّ هذا ليس خطأ في حدّ ذاته. لكن الأمر المثير للانتباه أنَّ "السعافين" يصطلح على تلك المرويات السردية بـ"الأعمال الروائية" على غرار ما قال به "خورشيد" من قبل، فكأنّه بذلك يدرجها في النوع الروائي. والحقّ فقد كان مصيبا في موضوع الاستلهام فالآداب السردية والمسرحية العربية خلال القرن التاسع عشر كانت تسبح في فضاء المرويات والمدونات القديمة، كما سنبين بعد قليل.

وعلى الرغم من هذا فـ"السعافين" يرفض وجود شكل سردي عربي أصيل وثابت يجهّز الرواية بحاجاتها الشكلية، وهي في طور نموّها الأول "علينا ابتداء أن نرفض الادعاء بإمكانية وجود شكل عربي "أصيل" نحيل إليه باعتباره إطارا مرجعيا، ونستلهمه على أنّه صيغة نهائية منجزة متشكّلة، إذ إنَّ الرواية العربية لا تبحث عن صيغة متشكّلة في الماضي لتعود إليها، وإنما تحاول أن تحقّق ذاتها في كل عمل بتعدّد المبدعين وبيئاتهم وتياراتهم الفنية والفكرية، وبتعدد مراجعهم بامتداداتها في التراث القديم، وفي صورها الحيّة، فالرواية العربية الحديثة في سعيها إلى الإفادة من تنويعات شكلية تراثية من مثل السير الشعبية، وكتب الأنساب، والطبقات، والتراجم، وكتب الرحلات، والمقامات، وأعمال المتصوفة، وكتب التاريخ والتراث الشعبي، مثل: حكايات ألف ليلة وليلة وغيرها. ينبغي ألاَّ تعدّ عودة إلى الماضي بحثا عن شكل عربي أصيل، أو عودة إلى أشكال منجزة، مثلما ينبغي ألاَّ تعدّ صورة وحيدة مقترحة لشكل الرواية، ويمكن أن يستغني بها الكاتب عن صورة أخرى، أو مجالات أخرى، وإنما تبقى هذه المحاولة اتجاها فرديا أو جماعيا يحقق حاجة فنّية تقتضيها أعمال بعينها حين يحس الكاتب بأنَّ إيقاع هذا العمل لابد أن يتشكّل تشكيلا معينا، وهو فوق ذلك حرّ في تنويعاته على هذه الصورة سواء أكانت غلالة رقيقة أم كانت جزءا أساسيا تتمثل في لحمة النسيج وسداه.. وينبغي ألاَّ نفاجأ تبعا لذلك، حين يطالعنا أديب بعمل آخر لا يحيلنا إلى مرجع تراثي؛ لأنَّ إيقاع العمل يتطلب تشكيلا خاصا"[46].

لم ينحصر البحث في هذا الموضوع في نطاق التخصص الدقيق، إنما انخرط فيه مع الزمن مجموعة من الروائيين، منهم "جمال الغيطاني" وهو من الساعين ـ في رواياته ـ إلى بلورة ملامح عربية خاصة لفنّ الرواية، تكون مستوحاة من المرويات السردية العربية الموروثة، فقد ذهب إلى أنَّ هناك "جذوراً للرواية في التراث العربي نجدها في عدة مصادر، تلك التي أسّميها المصادر غير المباشرة، منها مثلاً طرق القصّ والرواية في كتب الرحلات، وفي كتب التراجم وفيها موسوعات ضخمة جداً في الأدب العربي ترجمت لآلاف الشخصيات مثل وفيات الأعيان لابن خلكان، والوافي بالوفيات، وشذرات الذهب لابن العماد الحنبلي، والمنهل الصافي... نجد طرقاً للقصّ والتعبير في هذه الكتب ينفرد بها الأدب العربي. وهناك كتب "الخطط" وهناك كتب الرحلات، وهناك كتب التراجم الذاتية وأشهرها كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ.. وهناك قص مباشر من الملاحم: عنترة بن شداد، سيف بن ذي يزن، الأميرة ذات الهمة، الزير سالم، الظاهر بيبرس"[47].

يرى "الغيطاني" أنَّ الرواية العربية اشتقت من مصادر غير مباشرة هي: كتب الرحلات والتراجم والخطط وغيرها، ومصادر مباشرة هي: السير الشعبية التي يصطلح عليها بـ"الملاحم". ولذلك فالرواية تطوّر طبيعي للمرويات السيرية الشائعة في الأدب العربي،

وهي تدرّج متواصل أخذ شكله الحالي بعد أن مرّ بمراحل كثيرة، ويذهب إلى أنَّ الدارسين لم يكشفوا الصلة الداخلية بين الرواية وتلك المرويات" لأنَّ هناك انقطاعاً حدث بين التراث العربي القديم وبين الثقافة العربية الحديثة. فجوة حدثت بمجيء الحملة الفرنسية إلى مصر وتوجّه المثقفين العرب إلى الغرب في القرن التاسع عشر. وتصاعد ذلك في القرن العشرين.

كل ذلك أدّى إلى إحساس عميق بالدونية تجاه الثقافة الغربية لدرجة الاعتقاد أنَّ الكثير من المثقفين في العالم العربي لا يتعاملون مع" ألف ليلة وليلة" بنفس المستوى الذي يتعاملون به مع "موبي ديك" أو "يوليسيس" لجيمس جويس أو سواه من كبار الكتاب العالميين"[48] وعلى هذا فهنالك" جذور للرواية العربية في التراث العربي قبل "زينب" بكثير" . فهذه الرواية، هي "أول رواية عربية بالقياس إلى الرواية التي استقر عليها الشكل في الغرب والتراث الغربي" وهي "مستوحاة من الغرب لدرجة أنَّ الريف الذي وصفه (= هيكل) في الرواية تشعر أحياناً وكأنّه ريف أوربي" وبسبب التأثير الواسع النفوذ الذي مارسته الثقافة الغربية، فقد شاعت الأشكال الأدبية فيها، وعمّمت، ووجدت قبولا لدى أولئك المتأثرين بها، وما أن أدخل "هيكل" هذا الشكل الغربي، إلاَّ وحذا "توفيق الحكيم" حذوه في روايته "عودة الروح" التي كانت بمثابة" تدشين لهذا الشكل الروائي الجديد الذي أرسى "هيكل" قواعده في "زينب" .

خلص "الغيطاني" إلى أنَّ "نجيب محفوظ" سار في الاتجاه نفسه، وهو "تأسيس رواية عربية حديثة مستندة إلى القيم الجمالية المستمدة من الأدب الغربي. فعندما فكّر في كتابة "الثلاثية" درس رواية "النهر" التي تتعرّض لعدة أجيال مثل "الفرون بروك" لـ "توماس مان" . وكان ينمّي الرواية العربية في هذا الاتجاه"[49] . هذا الاتجاه الذي فرضته جملة من المقتضيات الثقافية المتصلة بالحضور الغربي في الثقافية العربية الحديثة، يقابله الاتجاه المتّصل بالتراث الأدبي العربي، والذي بدأ يسفر عن وجهه، ويستأثر باهتمام ضئيل، ففضلاً عن جهوده. يضيف "الغيطاني" جهود نخبة من الروائيين العرب الذي بدأوا في إحياء تقاليد السرد العربي، وتطويره، وتوظيفه في نصوصهم، منهم على سبيل المثال "إميل حبيبي" في روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" و "محمود المسعدي" في روايته "حدّث أبو هريرة قال" و "صلاح الدين بوجاه" في روايته "النخّاس" .

يلزم الآن بعد عرض هذه الآراء ومناقشتها العودة إلى المناخ الثقافي للقرن التاسع عشر، عودة تأخذ بالحسبان الصورة الكلّية للنشاط الثقافي في تلك الفترة، وبخاصة في مجال الأدب السردي والمسرحي والتعريب، وسنجد أننا في مناخ مشبع بنكهة المرويات والمدونات السردية العربية القديمة، ففي الوقت الذي طبعت فيه المقامات والسير الشعبية والحكايات الخرافية وقصص الأمثال وقصص الحيوان وكتب الأخبار الكبرى نجد انقساما

واضحا حولها، وهو انقسام بين مقلّد لها كـ"البربير"، و"المنيّر"، و"نيقولا الترك"، و"الآلوسي"، و"الأحدب"، و"اليازجي" و"عبد الله فكري"، وبين من يرى استحالة بعث تلك الآداب كما هي، وفي مقدمتهم كتّاب الرواية كـ"الخوري" و"مرّاش" و"البستاني" و"زيدان".

وفي الحالين يلمس أثرها وقوتها في توجيه الذائقة العامة، وفي هذه الفترة بدأ حراك ثقافي يغيّر من وظائف الآداب، ويعيد النظر في الموروث منها، ويدعو إلى أدب جديد معبّر عن طبيعة العصر، وقادر على تمثيله، ويمكن القول بأنَّ حركة إحياء وحركة انهيار متزامنة قد عرفت خلال القرن التاسع عشر، والإحياء نوع من ردّة الفعل على انهيار النسق العام للآداب العربية شعرا ونثرا، وهو أمر لا يخص الأدب العربي في تلك المرحلة، إنما يخص الثقافات والآداب بشكل عام، فحراك التغيير يُنشّط بالمقابل الحس الأدبي العام عند أولئك الذي يعتقدون أنَّ لواء المحافظة على القيم الأدبية والثقافية الكبرى قد أوكل لهم، وبخاصة أنَّ وعيهم الثقافي قد تشكّل في إطار الآداب القديمة، فتنشأ حركات إحياء تعبر عن الرفض الرمزي والضمني للتحديث، وضمن هذا التصوّر تُدرج جهود كتّاب المقامات العرب وشعراء الإحياء في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

تعجّل حركات الإحياء بانهيار الآداب التقليدية بدل إحيائها، والمحافظة عليها؛ لأنّها تغيّب الحساسية التاريخية التي تستشعر التغيير، وتأخذ به كمسار لابد منه، فتضع الآداب في مواجهة حاجات مختلفة وجديدة غير مؤهلة لها، وحينما تخفق تلك الآداب التي تشكّلت في ظروف تاريخية مختلفة عن الوفاء بوعودها في التعبير والتمثيل ضمن الحالة الجديدة، تزداد تأزما وانغلاقا، الأمر الذي يؤدي إلى انهيارها في نهاية المطاف، هذا من جانب، ولكن من جانب آخر، لا يمكن تصوّر انحسار أثر الآداب القديمة في سنوات وعقود فالأمر قد يستغرق في بعض الحالات عدّة قرون، وبخاصة إذا كانت تلك الآداب عريقة وراسخة وغنية ومتنوعة. وعلى العموم تتزامن حالة إحياء مع حالة انهيار، ويقع تفاعل غير منظور يقود أخير إلى ظهور آداب جديدة، وأنواع أدبية مختلفة.

شهد الأدب العربي في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين هذه الحالة، ففي الوقت الذي كانت الأشكال الجديدة تظهر ببطء واضح، كانت الأشكال القديمة تتوارى شيئا فشيئا، وبين حالة ظهور الجديد وانحسار القديم كانت تتهاوى القيم الملازمة للآداب القديمة، وبالكاد تتبلور قيم مختلفة تتّصل بالمحاولات الجديدة، وفي جميع الحالات كان يجري تكييف للأشكال القديمة، أو تغيير جزئي أو كلي في عناصرها وموضوعاتها وأساليبها والقيم العامّة الحاضنة لها، فالآداب الجديدة لا تنشأ من فراغ، ولا يمكن أن تستعير مكوناتها من خارج السياق التي تنتمي إليه. تتشكّل النصوص الأدبية،

وتتراكم، فتندرج ضمن أنواع خاصة بها دون أن تنقطع عن سياقاتها، لكنها لا يمكن أن تتشكّل، وتتراكم إلاّ إذا رفضت الأطر التقليدية لذلك السياق، والاحتجاج على قيوده، والتمرّد على القيم التي تحول دون تطوّره، فالجديد يعيش لمدة طويلة بين اتصال مع القديم وانفصال عنه، اتصال سياقي وأخلاقي ودلالي عام، وانفصال شكلي وأسلوبي وبنائي خاص، ويمر وقت طويل قبل أن ينتزع الجديد مشروعيته الكاملة في كل شيء، فيُعترف به. هذا الوصف ينطبق ـ في رأينا ـ تماما على حال الآداب العربية في القرن التاسع عشر، بل هو وصف أُشتق من واقع حال تلك الآداب.

كانت النصوص الروائية والمسرحية المؤلّفة والمعرَّبة في القرن التاسع عشر تدور في أفق مشبع بالآداب القديمة، من الصحيح أنّها أعادت توظيف كثير من عناصر المرويات السردية، لكنَّ الأصح أنّها، وطوال تلك الحقبة، كانت تستعير كثيرا من أساليبها وموضوعاتها من ذلك الموروث العريق الذي لم يكن أمر التخلّص منه سهلا. وعودة إلى روايات "خليل الخوري" و"مرّاش الحلبي" و"سليم البستاني" و"جورجي زيدان" تكشف بلا موارية الدرجة التي تتصل بها تلك الروايات بالملامح العامة للمرويات السردية، سواء في الأساليب، وبناء الأحداث، وبناء الشخصيات، أو في الأهداف العامة، وحتى الوظائف الاعتبارية القيمية. وبالمقابل نجد عددا لا يحصى من الروايات والمسرحيات تستعير موضوعاتها من داخل تلك المرويات والمدونات، فقد كانت شرعية الآداب القديمة قادرة على إضفاء قيمة على الأعمال المحاكية لها، فالأعمال الروائية الأولى "اتجهت الوجهة الحقيقية للفن القصصي الحديث وذلك بتمثّلها جوّ القصص الشعبي وأسلوب بنائه"[50].

ومن ذلك فقد وضع "أحمد شوقي" روايته" عذراء الهند" التي صدرت في الإسكندرية في عام1897، كما يقول "جيب" على طراز الحكايات الشعبية التي تعرف بالحواديت.. وقد ورثت عمّا سبقها من القصص الشعبي روح الحركة والمخاطرة"[51]. وذهب "الهواري" إلى أنَّ وجود الشعر في الروايات" بقية متلكئة من بقايا الشعر الملحمي الذي انحدر من الملاحم الشعرية الخالصة الذي أصبح جزءا أو مقوّما رئيسا في البناء الفني للسير الشعبية، ومعنى هذا أنَّ العودة بالمنحى التاريخي لشيوع هذه الظاهرة في روايات التسلية والترفيه واحتفال النقاد بها.. يقف بنا أمام المصدر التاريخي لهذه الظاهرة المستمدّة من الأدب الشعبي"[52].

وكانت "ألف ليلة وليلة" مصدرا أساسا استلهمه مارون النقاش وأبو خليل القباني، ثم في مرحلة لاحقة طه حسين، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، واستمرّ إلى سعد الله ونّوس وغيره من كتاب الرواية والمسرح في نهاية القرن العشرين، وأثّرت سيرة عنترة في محمد فريد أبو حديد، ومحمود تيمور، وأحمد شوقي، وألهمت المقامات كلا من اليازجي والمويلحي وحافظ إبراهيم، ولا تكتمل الصورة إلاّ إذا بينا حالة المسرح في تلك الفترة،

والدرجة التي صاغت بها المرويات والمدونات السردية طابعه العام، فالمسرح والرواية مقترنان في القرن التاسع عشر أشدّ الاقتران، إلى درجة أنهما يشتركان بالمصطلح نفسه كما مرّ بنا، إلى حد يصعب فيه التمييز بين النصوص الروائية والمسرحية في الفهارس بسبب ذلك، فمصطلح رواية يشمل الاثنين، وفي مرّات قليلة تميّز المسرحية عن الرواية بالقول إنّها: رواية تمثيلية أو تشخيصية.

أشار "سليم النقاش" إلى أنَّ قريبه "مارون النقاش" (1817 ـ 1855) قد درس المسرح الأوربي، ثمّ عاد إلى بلاده وحينما رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد نظرا لعدم معرفتهم بمنافعه، زاده فكاهةً، فجعل الرواية الواحدة (=المسرحية) شعرا ونثرا وأنغاما، عارفا أنَّ الشعر يروق للخاصة، والنثر تفهمه العامة، والأنغام تُطرب، وذلك استجابة للذوق السائد. ولم يقتصر الحال على تحوير الروايات المقتبسة لتوافقه، إنما فرض نمطا من التعبير الموافق له في الرواية والمسرح، وكانت المرويات التاريخية والشعبية كنزا استثمر من الروائيين والمسرحيين فقد نهل "سليم البستاني" من التاريخ، وحذا حذوه "زيدان" وغيرهم كثير، وحدث أمر مماثل فيما يخص التأليف المسرحي في الحقبة ذاتها الأمر الذي يؤكد تلازم الظواهر الأدبية المتعاصرة لأنها تمتثل لسياقات ثقافية واحدة، فأول ما عرف عن التأليف المسرحي هو إعادة تكييف المرويات الشعبية، وقد بدأ بذلك "مارون نقاش" منذ عام 1849 بمسرحيته "أبو الحسن المغفّل" المستوحاة من "ألف ليلة وليلة" ثم قام بعد ذلك "أبو خليل القباني" باقتباس ثلاث مسرحيات عن الأصل نفسه، هي "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب" و"هارون الرشيد مع أنس الجليس" ثم "الأمير محمود نجل شاه العجم" واستوحى منها أيضا "محمود واصف" مسرحيته "هارون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصياد" وعاد "القباني" واقتبس حكايتين شعبيتين، هما "عفيفة" و"عنترة" واستوحى "علي أنور" مسرحيته "شهامة العرب" من تلك المرويات الشعبية.

ومن حقل مجاور هو التاريخ العربي المروي بأسلوب شبيه بتلك المرويات، كانت مجموعة كبيرة من كتّاب المسرح في النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد استوحوا مسرحياتهم، مثل "خليل اليازجي" في مسرحية "الوفاء والمروءة" و"إبراهيم رمزي" في مسرحية "المعتمد بن عباد" و"أحمد شوقي" في "علي بيك أو فيما هي دولة المماليك" و"مصطفى كامل" في "فتح الأندلس" ثم "جرجس الرشيدي" في "اللقاء المانوس في حرب البسوس". وفي مطلع القرن العشرين استمر أمر اقتباس الموضوعات التاريخية على يد "محمد عبد المطلب" و"محمد عبد المعطي" و"شارل اليسوعي" و"فرح أنطون".

بيّن "علي الراعي" أنَّ المسرح العربي في القرن التاسع عشر كان يستعين بالموروث الشعبي، وذهب إلى أن "مارون النقاش" (الرائد الأول) لما تبيّن له أنّ الشكل الغربي للمسرح

لم يتثبّت في الثقافة العربية، ويصعب عليه البقاء لقواعده المختلفة عمّا ألفه العرب، سعى إلى استخدام مأثور الشعب من قصص، وأفاد من ظاهرة حب الناس للشعر المروي[53] أما "أبو خليل القباني" (الرائد الثاني) فكان يعتمد "اعتمادا واضحا على القصص الشعبية التي كان قصاصو المقاهي يقصّونها على روادهم، كما اعتمد على السير الشعبية في بعض مسرحياته، وجعل الإنشاد عنصرا هاما من عناصر مسرحه"[54].

كنّا أشرنا إلى أن مسرحية "روميو وجوليت" تحول الحوار فيها إلى شعر جمع خصائص شعر الغزل العربي، وأن مسرحية "طرطوف" التي عرّبها "محمد عثمان جلال" جسّدت الهوية المصرية بعمق ينسي القارئ أنه يقرأ عملا غير مصري، وهكذا، وفي خط مواز للجهود الروائية طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ظهرت نصوص مسرحية كثيرة قامت بالدور نفسه في تمثيل المرجعيات التاريخية والاجتماعية، واستدعت معتمدة الكثير من الصيغ الأسلوبية الجاهزة المناظرة لصيغ المرويات الشعبية جملة من الوقائع والأحداث التاريخية، وتركيبها بحبكات ساذجة وملفقة أحياناً، فتبدو المشاهد مفكّكة، وروابطها ضعيفة وواهية، ويسودها الهدف الاعتباري واللهجة الخطابية المباشرة، وفي ذلك تندرج مسرحيات "مارون النقاش" و" أبي خليل القباني" و"يعقوب صَنُوَع"، و"سليم النقاش" و"نجيب الحداد"، وعشرت عيرهم.

ويمكن الوقوف على مسرحيات الشيخ "إبراهيم الأحدب" (1826 ـ 1891) بوصفها أنموذجاً دالا على ذلك: فهو في المسرح مثل "جورجي زيدان" في الرواية، فكلاهما بالغ في استثمار التاريخ العربي القديم، وأعاد تركيب بعض أحداثه على خلفية من حكايات الحب الرومنسية كوسيلة للإثارة وجذب الانتباه، وكلاهما كان غزير الإنتاج. ومن هذه الناحية يعدّ "الأحدب" أحد أكثر كتّاب المسرح إنتاجاً في القرن التاسع عشر، وجلّ مسرحياته اقتباس لأخبار ومرويات شائعة في كتب الأدب والتاريخ، فقد كتب عن: ابن زيدون وولاّدة، وديك الجن، والمنخل اليشكري والمتجرّدة، وأبي نواس وجنان، وعروة بن حزام وعفراء، ومجنون وليلى، وقيس ولبنى، وجميل وبثينة، وكثير وعزة، والزباء وجذيمة الأبرش، وكسرى أبرويز وشيرين، ومزدك، وغير ذلك من الحكايات المتناثرة في كتاب "الأغاني" وغيره من مصادر الثقافة العربية.

ومع أنَّ "الأحدب" يتردّد في مسرحيته "المعتمد بن عباد" ولا يجرؤ على ضم نفسه إلى فئة الكتاب الكبار "إني لا أذكر مع مَنْ غبر من علماء الإنشاء، ولا يرفع لي في معسكر فريق الأدب لواء"[55] إلا أنه سرعان ما يتنفّج على عادة القدماء، فيقول في مقدمة مسرحية "يزيد بن عبد الملك مع جاريته حبابة وسلامة" إنّه سيطرب بها السامع، فكل فصل فيها شمس في أفق المحاسن" وقد بالغت في إتقان مباني عباراتها، وتهذيب معاني براعاتها، وأودعتها من

بدائع شعري، وروائع فرائد نثري، ما يشنّف الأسماع، ويخف على الطباع"[56]. وتأخذه هذه النزعة، فيمضي بها إلى نهايتها في مسرحية "عبد السلام الحمصي الملقب بديك الجن مع زوجته ورد. فيقول "أما بعد فهذه بدائع أسجاع، وروائع غرر تشنف دررها الأسماع أنشأتها رواية (=مسرحية) محزنة جميلة، رقّت معانيها مع أنّها جليلة، ضمنتها أخبار ديك الجن. المعروف بعبد السلام، ذاك الذي كان جنونه من فنون الغرام" وينتهي إلى القول "أودعت في هذه الرواية (=المسرحية) ضروبا من الآداب، ونكتاً تروع بدائعها الألباب. . . وقد بالغت في تهذيب مبانيها، وتنقيح درر معانيها، راجياً أن تقع موقع القبول عند فريق الأدب، الذين ينسلون إلى حضور ناديه من كل حدب"[57].

هذه المقدّمات التي وضعها "الأحدب" لمسرحياته لا تكشف فقط درجة التواصل مع الموضوعات المستعارة من المصادر الأدبية والتاريخية القديمة، إنما تكشف أيضا درجة المحاكاة الأسلوبية، وبخاصة السجع الذي يعتمده "الأحدب" بكثافة تكشف ضعفا ظاهرا. وتقوم المشاهد (=يصطلح على المشهد بالواقعة) على حادثة حوارية ثابتة بين شخصين أو أكثر. والوسيلة المفضلة والمهيمنة إما الشعر أو النثر المسجّع الذي يستعيد تقاليد الصنعة التعبيرية، فأسلوب بناء المشهد المسرحي والوسيلة الحوارية يخفقان في تنمية الصراع الدرامي بين الشخصيات، ويكاد يقتصر الأمر على تبادل الحوارات وإنشاد الأشعار، وتغيب تماما الخلفية الاجتماعية والنفسية للأحداث، وتتراصف المشاهد بعضها إلى جوار بعض.

خلص "محمد يوسف نجم" محقّق مسرحياته، إلى أنّه لم يعن" برسم الجو التاريخي، وهو جزء أساس في بناء المسرحية التاريخية، واكتفى بمجالس الغناء ومواقف الإنشاد التي تعددت في كل واقعة. حتى جاءت المسرحية كأنّها أوبريت. وكان قدوته في ذلك "مارون النقاش" في مسرحية "أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد" و"السليط الحسود" . أما أسلوب المؤلّف فقد قام على السجع المثقل بأنواع البديع من جناس وطباق وتورية وتضمين واقتباس وإشارة. و"لاشك أنّه كان بارعاً شديد البراعة حتى ليعتبر من أعلام المنشئين البديعين في تاريخ النثر العربي، وشتان بين نثره البليغ المحكم ونثر مارون النقاش الركيك الغث"[58].

مسرحيات الأحدب ومجايليه الذين ذكرنا بعضهم، وقفت على حدود التغني الوجداني والاعتباري بالحدث المنتزع من سياق تاريخي محدّد، وبهذا جرى تمثيله بشفافية كبيرة فصلته عن زخم ذلك السياق ومرجعياته ودوافعه والمؤثرات الخارجية والداخلية المتصلة به، وحتى لو اهتمت بالحاضر، كما هو الأمر مثلاً عند "يعقوب صَنوع" ، فإنَّ اختزال الحاضر إلى قيم اعتبارية تجريدية يجعله منفصلاً عن حقيقة الواقع كما هو. ولهذا كانت عملية التمثيل في هذه الحقبة غاية في الشفافية لأنّها لم تكن قادرة على التعبير عن المرجعيات بكل تداخلاتها وتفاعلاتها الثقافية والاجتماعية. كان النتاج الأدبي غزيرا في القرن التاسع عشر، وقد نهضت

فنون الرواية والمسرحية بالوظيفة التي كانت تقوم بها المرويات السردية من قبل، ولم يكن "عبد المحسن طه بدر" مخطئا حينما أكد أنَّ الروايات بدأت تحل محل المرويات السردية؛ لأنّها تستجيب لرغبات العامة، فصارت تلك الروايات تقلدها وتنسج على منوالها[59].

## 9. خاتمة.

رأينا كيف تقاطعت تصوّرات الباحثين والروائيين العرب حول موضوع النشأة والمؤثرات بين قائل: إنَّ شكل الرواية مستحدث لم يعرف في تاريخ الأدب العربي، وإنّه غربي دخل إلى الأدب العربي، كما دخلت كثير من معطيات الثقافية العربية، وليس ثمة ضير في استعماله، فالأشكال لا هويات لها، وبين قائل: إنَّ الرواية العربية تطوّرت عن المرويات السردية العربية القديمة، وإنّها خطت بها على سبيل التطوّر الطبيعي خطوة إلى الأمام، وبين قائل: إنّها نتاج عملية الدمج والتفاعل واللقاء الذي تم بين الثقافتين العربية والغربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وفيما يتأسى بعضهم على غلبة العناصر الغربية في تحديد شكل الرواية، وانحسار العناصر العربية الأصلية، يرى آخرون أنَّ وسيلة التعبير مشاعة، وأنَّ هذا الشكل الذي تطوّر في الغرب، وأثبت صلاحيته، بما جعله يظهر نوعاً أدبياً ذا أهمية استثنائية، قد لاقى قبولاً لدى رواد الرواية العربية، فأخذوه دون ممانعة، فمنح هذا الشكل شرعيته في الأدب العربي الحديث.

## هوامش الفصل الخامس

1. أنظر: علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، 1992
2. أنظر، أحمد الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة
3. كول، الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ص182
4. جورجي زيدان، الهلال، أكتوبر من لعام 1894 ص 159 نقلا عن شلش، ص 85 ـ 86
5. قسطاكي الحمصي، منهل الورّاد في عِلم الانتقاد، تحرير أحمد إبراهيم الهواري، القاهرة، ص381
6. م. ن. ص 387
7. م. ن ص382
8. الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج، تقديم حسام الخطيب، دمشق، ص148
9. جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، بيروت، ج4ص573
10. مارون عبود، المجموعة الكاملة، بيروت، ج1ص452
11. م. ن 1: 437 ـ 438
12. الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ص72

13. م. ن. ص199 وما بعدها
14. مارجو بدران، رائدات الحركة النسوية المصرية، ترجمة علي بدران، القاهرة، ص31
15. حاضر المصريين أو سرّ تأخرهم، تحقيق مجيد طوبيا، القاهرة، ص 168و 131
16. رائدات الحركة النسوية المصرية والإسلام والوطن، ص83و103
17. شاكر النابلسي، عصر التكايا والرعايا، ص409
18. زينب فوّاز العاملي، الدر المنثور في طبقات ربات الخدور، القاهرة، المطبعة الأميرية، 1312هـ
19. نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، ص8
20. م. ن. ص17
21. المنفلوطي، النظرات، دمشق، ج3 ص95
22. جيب، دراسات في الأدب العربي، دمشق، ص82
23. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مص، ص119 وص34و38
24. غالي شكري، النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، بيروت، ص173و174
25. سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، ص3
26. محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، القاهرة، ص75
27. محاضرات عن القصة في لبنان، ص5
28. عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، بيروت، انظر أيديولوجيا التفوق العرقي ص 229 ـ 275
29. يحيى حقي، فجر القصة المصرية، القاهرة، ص 21 ـ 24
30. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، ص533و536
31. حليم بركات، المجتمع العربي المعاصر، بيروت، ص 362
32. النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، ص 233
33. روجر ألن، الرواية العربية، ترجمة حصة منيف، بيروت، ص17
34. م. ن. ص22
35. نشأة النقد الروائي، ص17
36. فاروق خورشيد، في الرواية العربية: عصر التجميع، القاهرة، ص9 ـ 10
37. م. ن. ص 75
38. فاروق خورشيد ومحمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية، القاهرة، ص55 ـ 56
39. فاروق خورشيد، بحث في الأصول الأولى للرواية العربية، أنظر كتاب" الأدب العربي: تعبيره عن الوحدة والتنوّع" شكري عيّاد وآخرون، بيروت، ص124
40. محمد مندور، معارك أدبية، القاهرة، ص194
41. محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، القاهرة، ص64.
42. م. ن. ص 65و66و67
43. م. ن. ص 77 ـ 80
44. إبراهيم السعافين، تطوّر الرواية في بلاد الشام، بيروت، ص 75
45. إبراهيم السعافين، تحوّلات السرد، عمان، ص14

46. م. ن. ص17
47. جهاد فاضل، أسئلة الرواية، طرابلس، ص 110
48. م. ن. ص 111
49. م. ن. ص 145
50. السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، الإسكندرية، ص28
51. دراسات في الأدب العربي ص84
52. احمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1983، ص99
53. على الراعي، المسرح في الوطن العربي، الكويت، ص55
54. م. ن. ص56
55. إبراهيم الأحدب، مسرحيات الشيخ إبراهيم الأحدب، تحقيق وتقديم محمد يوسف نجم، بيروت، ص10
56. م. ن. ص 183
57. م. ن. ص 287 ـ 288
58. م. ن. ص 26
59. تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص 117

الفصل السادس

# المدوّنة السردية في القرن التاسع عشر

## 1. مدخل

تكشف خريطة السرد العربي الحديث في القرن التاسع عشر عن غنى خاص في مجال التأليف الروائي، وبغضّ النظر عن الأحكام النقدية الشائعة في حقّه، وكثير منها أسقطت قيما لاحقة على حقبة التشكّل الأولى للنوع الروائي، فإنّ تلك المدوّنة السردية شديدة التنوّع والثراء، ولعلّها الوثيقة الرمزية الأكثر تعبيرا عن الانتماء المزدوج لأسلوبين ورؤيتين ونسقين ثقافيين؛ فهي تتصل بالمدوّنات والمرويات السردية في كلّ ذلك، وتنفصل في الوقت نفسه عنها. تتصل بها لأنّها ورثت مكوّناتها العامة، واستوحت عوالمها التخيّلية، وموضوعاتها، وصيغها التعبيرية، وتنفصل عنها لأنّها انشقّت بوضوح عن القوالب الأسلوبية والأبنية السردية المقفلة والثنائية الضدّية للقيم الشائعة في الموروث السردي، وبدأت ببطء تشكّل خصوصياتها في كلّ ذلك، وليس خافيا أن ذلك استغرق زمنا طويلا. لا يعدّ اتصال الرواية في أول أمرها بالمرويات السردية انتقاصا لها، ولا يعدّ انفصالها ميزة لها، فالحراك البنيوي والأسلوبي في الآداب القومية يؤدّي باستمرار إلى تحوّلات أجناسية وأسلوبية ودلالية، فيعاد تقويم الآداب في ضوء هذه التحوّلات الكبرى، ويتّضح لكلّ باحث يستغرقه حال الثقافة العربية في القرن التاسع عشر أنّه كان القرن الذي شهد بداية هذه التحوّلات التي تفاعلت، فيما بينها، فأفضت إلى تغيير كبير في الأدب بأنواعه ووظائفه، والثقافة بشكل عام، فيما بعد.

## 2. خليل الخوري و "ويْ. إذن لست بإفرنجي": انتزاع الريادة السردية

في سياق تحليل المدوّنة السردية العربية في القرن التاسع عشر، لا يمكن تخطّي الدور الريادي الذي قام به "خليل الخوري" (1836 ـ 1907) صاحب جريدة "حديقة الأخبار" ومؤسسها، الذي وصفه "مارون عبود" بأنّه "أوّل رواد التجديد"[1] إذ تبنّى نشر الروايات المؤلّفة والمعرّبة منذ بداية صدور جريدته في عام 1858. ولعلّ أول رواية مؤلّفة نشرت فيها هي رواية "البرّاق بن روحان" التي لم يرد ذكر لمؤلّفها. بدأت في الظهور ابتداء

من العدد40 في السنة الأولى لصدور الجريدة، ثم انصرف اهتمام "الخوري" إلى نشر الروايات المعرّبة فبدأ برواية "المركيز دي فونتاج" في العدد52 من السنة الأولى، ثم أعقبتها رواية "الجرجسين" يوم السبت الموافق28 آذار/ مارس1859. وكلا الروايتين من تعريب "سليم نوفل". وتابعت الجريدة نشر روايات أخرى منها على سبيل المثال "فصل في بادن" ورواية "بولينه موليان".

وإبّان المدة التي كانت تنشر فيها الرواية الأخيرة بدأ "الخوري" ينشر روايته "وي. إذن لست بإفرنجي" التي ظهر فصلها الأول في العدد93ا يوم الخميس13تشرين الأول/ أكتوبر 1859وقدّمها "الخوري" مخاطبا قراء جريدته "إذا كنتَ أيها القارئ مللتَ مطالعة القصص المترجمة، وكنتَ من ذوي الحذاقة، فبادر إلى مطالعة هذا التأليف الجديد المسمّى: وي. إذن لست بإفرنجي" ووضع للرواية مقدمتين سمّى الأولى مقدّمة المقدّمة، والثانية المقدّمة[2] وإثر انتهاء النشر بمدة وجيزة صدرت الرواية كاملة بكتاب في162صفحة، وذلك في عام1860، وقد غيّر "الخوري" في بعض النصوص، ومواقعها، بما يناسب طبيعة الرواية، وهي تنشر في كتاب خاص.

كشف التقديم المذكور حقيقة ينبغي أخذها بالحسبان، وهي أنّ "الخوري" قرّر أمرين متلازمين، الأول كثرة المعرّبات الروائية من اللغات الأخرى، إلى درجة أشعرته بالملل، كما يلمس من مخاطبته القارئ، وتلك حقيقة يكشف عنها اهتمام "حديقة الأخبار" بذلك، ونرجّح أنّه كان يقصد تلك المعرّبات التي نشرها "الخوري" دون سواها، إذ لم يكن التعريب قد شاع في تلك الفترة المبكّرة، بحيث يصبح ظاهرة عامة تستحق هذه الإشارة، ولا تكشف فهارس المعرّبات عن نص ترجم إلى العربية قبل ذلك، وعن هذا الأمر يتأدّى الثاني، وهو ضرورة العناية بالمؤلّفات، ويتقدّم "الخوري" نفسه لذلك في روايته، فكأنّه بذلك يريد لفت الانتباه إلى أهمية التأليف الروائي وضرورته.

وإذا أُخذ الأمر بظاهره فيمكن تأويل كلام "الخوري" على أنّه ضرب من الشعور بالحاجة إلى التأليف أكثر منه للتعريب، والإشارة إلى هذه الحاجة تظهر وعيا أوليا بضرورة الكتابة الروائية، مع أهمية التأكيد أنّ المعرّبات التي ظهرت في "حديقة الأخبار" خلال السنة الأولى من صدورها، كانت تخضع لشروط التأليف السردي الموروث، ولا تراعى فيها الدقة والأمانة.

تكشف رواية "وي.. إذن لست بإفرنجي" أن "الخوري" لم ينقطع تماما عن أساليب التعبير الموروثة، لكنه المدشّن الأول للبساطة الأسلوبية المجافية للتعقيد الموروث، فمن الصحيح أنه يستعيد أحيانا صيغا لغوية شائعة ومكررة، لكنه حرص على المباشرة في الوصف، وتجنب الالتواءات اللفظية الشائعة قبل عصره، فقد استثمر النموذج اللغوي

المفتوح الذي رسخته من قبل المرويات السردية، ودفع به إلى منطقة جديدة لم تكن معروفة قبله، قصدتُ الدقة في التمثيل السردي الذي فتح الأفق أمام الكتابة السردية الحديثة.

على أن أهم ما قام به "الخوري" هو ترك شخصيات روايته تتنقل في فضاء سردي عصري ضمن حبكة فنية جديدة لا يخفى ضعفها، لأنها كانت مشغولة بمواقفها الفكرية. وهذا من وهن التجارب الأولى في كل كتابة جديدة، فشخصيات الرواية العربية الأولى تميزت بالحركة المتواصلة بين الأمكنة، والمواقف الأيدلوجية فيما يخص قضية "الأنا" و"الآخر"، ثم الرؤى الذاتية المميزة للطبائع النفسية، فضلا عن التحول من حال إلى حال أخرى، لكنها ما تلبث أن تمتثل للعلاقات النمطية فيما بينها، مما يكشف قوة النسق الثقافي والأخلاقي الحاضن لها، فالأب "ميخالي" المنبهر بالحضارة الفرنسية يسعى إلى تزويج ابنته "إميلي" من الفرنسي "إدموند" المتنكّر بشخصية ثري سائح في "حلب" لكنه، في الحقيقة، هارب من مشكلة واجهته في فرنسا.

تكشف السمة الاسترضائية هوية الأب المعجب بفرنسا دونما تدقيق في التفاصيل التي تقتضيها رتبته السردية بوصفه أبا، إذ يتطلع إلى تقارب مع الإفرنج عبر تزويج ابنته من أحد مواطني فرنسا، متوهما حالا من الاندماج بالآخر تنقله من وضع إلى آخر مختلف، كما أن الشكوك التي تعصف بالحبيب العربي "أسعد" حينما تظهر "إيملي" ميلا إلى الفرنسي تكشف عن غيرة نمطية شائعة في قصص الحب، لكنها لا تعرض بالأسلوب المعروف في المرويات الغرامية القديمة. إلى ذلك فشخصية "إميلي" نفسها بانقسامها الشقي بين رجلين فرنسي وعربي تفضح درجة الحيرة القلقة في الاختيار النهائي للحياة من طرف امرأة تعيش في مجتمع تقليدي يحول دون حرية أفراده، فيرسم لهم ما يريد هو، لا ما يشاءون هم. ومع أن الحبكة تتعرض للضعف أحيانا، وتكاد تنهار، لكن نظام الأحداث سرعان ما يتّسق فيشد العناصر السردية كلها في نوع من الكتابة الجديدة التي تعلن تدشين النوع الروائي في الأدب العربي الحديث، وهي كتابة مغايرة للمرويات القديمة، وأسلوبها اللغوي مختلف عما عهدته الكتابة العربية من قبل، على أن كل ذلك لا يخفي العيوب السردية والأسلوبية التي تعوم فوق النص من أوله إلى آخره. ويقع كل ذلك على خلفية تكريس النصّ لغايات اعتبارية.

شُغل "الخوري" بالتعليق المحايث على الأحداث، والتفسير المصاحب لها، وهو ما نصطلح عليه بـ"السرد الكثيف" كما نجد ذلك عند "سليم البستاني" و"جورجي زيدان" و"هيكل" وغيرهم؛ فيما بعد، إذ تظهر تعليقات الكاتب على الأحداث بوصفها جزءا من النصّ، فالرّاوي الذي هو قناع المؤلّف، في تلك المرحلة، يوجّه الأحداث على نحو مباشر من خلال تدخّلات ظاهرة، يعلن فيها عن مواقفه، وقد أغرق "الخوري" روايته بذلك، كقوله "لا يجب أن يلاحظ علينا بكل ما أوردناه بهذا الفصل، فإن القلم قد جرى بالرغم عن

أصابعنا، التي لا تحب أن تمس أحداً؛ وحب النقد الصحيح ألجأه (أي للقلم) إلى هذا الفضول، على رأي البعض. فلنحذرْه قليلاً، لأن الناقد، ولو كان بالحق مبغوضاً في هذه البلاد ـ ولعلّ هذا من جملة الفروقات التي تميز الإفرنج عنا ـ فإن أولئك القوم يحفلون بمن ينقد عليهم، ويعظمونه. وطالما رأينا الواحد منهم، إذا ألف كتاباً أو أنشأ معملاً، وخلاف ذلك من الأمور الخاصة، يطرحه ـ إذا أمكن ـ لنقد الجنس البشري أجمع، ويبادر مسروراً إلى إصلاح غلطه، شاكراً فضل منبهه. فلذلك تراهم يهرعون إلى الناقد، كأنه ينثر عليهم الذهب، أو يطعمهم العسل ـ قلنا هذا لموافقة ذوقنا الشرقي ـ وأما أهالي بلادنا فينفرون منه كالغزال الشارد، ويشق عليهم سماع كلامه، كما يشق على البعض دفع ثمن الجرنال (=الجريدة) بعد ما يبادرون لأخذه بكل سهولة".

ويقول "الخوري" متنكرا بشخصية الراوي مخاطبا القارئ "ولقد أراكَ أنفتَ، أيها المطالع العزيز، من الإقامة بها، فانهضْ واتبعنا، لنسير على خط الشمال الشرقي، فشمرْ قدميك، وخضْ في مياه العاصي، وإذا قطعته وكنت من محبي الآثار، فاشتغلْ بالبحث بين ما يجاوره من الخرابات المندرسة، حتى نصل بك إلى مدينة طالما قد رنت شهرتها الأدبية في الأعصر الخالية". ثم يعلن عن تدخل صريح ضمن سيل من تدخلات تشمل متن الرواية بأكمله "ها قد أصبحنا بك، اليوم، أيها القارئ العزيز، على باب سر وردي، فحملقْ بأعينك في حلب الشهباء، بوجه الإجمال، وفي الصليبي بوجه الخصوص، واقصدْ بنا هذا الحي الحافل بسكانه، دون أن تعرج ركابك إلى خلف العمار، حيثما تكون عرضة لسهام الراشقين. ولكن قبل أن تدخل الجماعة، وتشاهد ما استوى عليه الحال في هذه المدينة، التي تقلبت بتقلب الأعصار، يجب أن يستوقفك التذكار قليلاً. فقبل أن تفحص وجودها المادي، التفتْ لآثارها الأدبية، لعلك تجد أثراً من عمامة المتنبي، أو ذكراً لبرنيطة لامرتين. فإن لكلا الشاعرين، على اختلاف مشاربهما وعصرهما، شهرة تذكرنا بهما في هذه المدينة. ولئن كان الأول لم يترك لها ذكراً في أحسن أعماله، التي غنى ورقص بها بين ربوعها الزهراء، إلا في أماكن قليلة ألجأته إليه القافية، على أن الثاني قد سمح لها بذكر في ديوانه، يتذكرها به مع شعوب كثيرة، وإن لم يكن وطأ ثراها. وها نحن نرى، الآن، أن القلم قد جرنا إلى بحث أدبي، فلا بأس من النظر قليلاً بشيء مما يتعلق بهذين الشاعرين العظيمين، اللذين رنت شهرتهما بين شعوب الشرق والغرب".

وحينما تصل رحلته إلى حلب يعلن الآتي "قد بقي علينا، أيها القارئ، أن نطوف بك في منازل الشهباء، وبين شوارعها، لنرى ما ركزت عليه الهيئة الاجتماعية؛ فهيا، ولا يجب أن تشغلنا صور الحسان البديعة، لأن مقصدنا الحقيقة، التي لا تعلق لها بالجمال. لكننا قبل أن تشتغل عيوننا بالملاحظات، نرى آذاننا قد التهت بطرب لم تعهده في غير مدينة عربية،

فإن نغمات الآلات الجديدة بهذه المدينة قد أشغلت كل حواسنا، وغدت تتلاعب بالفؤاد على اختلاف ألحانها". ويكون الختام عبرة للقارئ مما ظهر على المدينة من مظاهر إفرنجية "ها قد أطلعناك، أيها المطالع العزيز، على ما جرى في هذه المدينة من آثار التفرنج. وقد حان لنا، الآن، أن نرحل بسلام. فقد أطلنا الإقامة".

كان الخوري واضحا في التفريق بين محاكاة الافرنج السطحية، والإفادة من علومهم وخبراتهم، وهو ما ختم به روايته في المقطع الطويل الآتي الذي يرسم الهدف الاعتباري الاجمالي للكتاب "هذا هو عينه نوع التمدن الحقيقي، فهل لم تقنع، أيها المطالع العزيز، بسلامة نيتنا وحسن طويتنا؟ بعد ما أمليناه عليك بكلامنا الأخير، جعلناه لك خاتمة خبر، فتمسكْ به ـ وفقنا الله وإياك ـ لأنك صرت تعلم أن تعليمنا العلوم الإفرنجية لا ينبغي عنه أن نصير بالضرورة إفرنجاً بعوائدنا ومصطلحاتنا وهيئتنا الاجتماعية، لأن الحقائق العلمية لا تختص بأمة دون أخرى. فليست دكانة الخياط الإفرنجي مدرسة التمدن العام؛ كلا! ولا تلك الطنبورة المكبسة تمثال التهذيب! فقد عرف آباؤنا، تحت العمامة العربية، مقداراً من العلوم الطبيعية والتعليمية والفلكية، قبل أن وجد لهذه العلوم اسم في لغات الإفرنج. وليس التمدن بقائم في شكل اللباس، ولا بنوع الطعام، حتى ولا بنوع مناولته، لأن الرومانيين أنفسهم كانوا يتناولون الطعام بأيديهم كالعرب. فالبدار لاقتباس ما عند الإفرنج من آثار المعارف والفنون، لا سرقة مختلفات الأكسام والعوائد. فإن الهيئة الاجتماعية (=المجتمع)، أو التمدن، قد يكيف إلى ما لا ينتهي، بحسب الروح الأهلي التي لكل أمة، وبحسب آدابها وفنونها، العقلية المختصة بها، كالشعر والفصاحة والتاريخ والفقه والمراسح (=المسارح) والجرنالات (=الصحف) والقصص الشعرية، وما شابه ذلك من الفنون الأدبية، التي هي حياة الهيئة الاجتماعية وقالب التمدن. فاقتصرْ على العلوم والفنون الأوروبية، واجتهد بإحياء التمدن الشرقي، على نوع موافق لروح الأمة العربية، المتأصل في آدابها وفنونها العقلية منذ أربعين جيلاً. وكنْ عربياً متمدناً، لا إفرنجياً غير تام، كي لا تنكرك العرب، ولا تعرفك الإفرنج، فتكون عرضة للمثل المضروب في الغراب، وتلتزم أخيراً، بالرغم عن أنفك، أن تستنكر قائلاً: وَي إذن لست بإفرنجي"[3].

جاءت الرواية العربية الأولى بصورة كتاب أخلاقي اجتماعي وضعه مؤلّفه بأسلوب قصصي ينتقد فيه بدقة الأخلاق والعادات[4] وهى تعنى باللقاء الأول مع الغرب، ذلك اللقاء الذي عرفته بلاد الشام قبل غيرها، فوجد طريقة إلى الأدب الروائي، ولم يكن المؤلّف يكتب دون أن يلحظ ما يترتب عليه من مهمة اجتماعية وأخلاقية، وذلك ما دعاه إلى الاهتمام بالبعد الاعتباري لروايته، التي كانت تتراوح بين نوع من المغامرة الارتحالية في أماكن متعددة، والأحداث المباشرة التي يراد بها التعبير عن جانب من عصر المؤلّف.

وقد وضعت رواية "وي. إذن لست بإفرنجي" السُنن الأولى للسرد الحديث الذي تتداخل فيه مسارات الحكاية بتعليقات المؤلف، وتدخلاته، ثم العناية البالغة بالحركة، والتنقل، والأفكار، وقلة الاهتمام بالبعد الإنساني الواقعي للشخصيات، وعدم مراعاة الترتيب الزمني للوقائع بدقة، وخضوع العلاقات بين الأحداث للصدفة وليس للعلة، بما يكشف سيادة العلاقات السردية على حساب العلاقات المنطقية بين الوقائع، وهذه السُنن اللغوية والسردية نفذت بمجملها إلى الرواية من المرويات الحكائية السابقة، وسوف تلازم الرواية العربية في طور نشأتها الأول.

## 3. مرّاش الحلبي و"غابة الحق": دمج التعارضات الأسلوبية وتمثيل العوالم المتعارضة.

في الفترة التي كان "الخوري" قد نشر روايته، كان "فرنسيس مرّاش الحلبي" (1835 ـ 1874) يعدّ نفسه لكتابة رواية من نوع مختلف، يصار التركيز فيها على القيمة الذهنية والرمزية للسرد، وبلغة لا تمتثل للموروث السائد إنما تحاول الاحتجاج عليه في التركيب والغاية، وتلك الرواية هي "غابة الحق" التي صدرت في عام1865، وكان "مرّاش" قد أصدر قبل ذلك في عام1861كتابا يستعين بالسرد وسيلة له، وهو "درّ الصدف في غرائب الصدف" ثم أصدر بعد "غابة الحق" بعامين كتابه "رحلة باريس". وفي هذا نريد التأكيد منذ البداية أنّه ظل يتحرّك في مجال السرد الذي انصرف كليا إليه، كما سنجد ذلك في روايته "غابة الحق" التي كتب معظم فصولها أثناء إقامته في باريس.

اتفق معظم الدارسين الذين اهتموا بـ"مرّاش" على أنّه حاول التوفيق بين الوظيفة الفكرية للأدب والغايات الجمالية التي يوفرها السرد الأدبي، كما عبّر "شيخو" عن ذلك بقوله "إنّه جمع في روايته بين "الفلسفة والأدب" و"أودعها الآراء السياسية والاجتماعية على صورة مبتكرة"[5]. هذه الطريقة في الصوغ الأدبي هي التي جعلت "الفيكونت دي طرّازي" يقول عن الرواية بأنّها "كتاب أخلاقي وضعه على أسلوب القصة، وضمّنه انتقادا دقيقا للأخلاق والعادات"[6]، فيما وصفه "الزيّات" لذلك بأنه "أقدم دعاة التحديث، وأول رسل التجديد"[7].

ولم يجانب "مارون عبود" الصواب حينما أكد في عام1949، وبعد مرور75 سنة على وفاة "مرّاش"، أنّه كان على قصر عمره "زعيما أدبيا ترك دويّا" وأنّ روايته "غابة الحق" التي طبعت ستّ مرات حتى عام1990، قد كتبت على غرار "رؤيا يوحنا" كونها تبدأ بالحلم وتنتهي به، إنما هي طراز خاص، فالخيال فيها "يبلغ مداه الأبعد، وقد استولى فيه المؤلّف على الأمد. العرض والسياق جيدان، والقصّ يمشي على رسله، أما الأبطال فلا سمات لهم، ولم

يستعر المؤلف لشخوصه الأجساد التي تنبثق منها أعمالهم وآراؤهم وأفكارهم بل ناب هو عنهم جميعا، واكتفى بأسمائهم، ثم راح يقول بلسانهم ما يقول. وقد يُعذر على ذلك لأنّهم رموز لا أشخاص، ولكنه في كل حال مسؤول عنهم لأنّه خلقهم. أما العبارة فخيالية سهلة، ولكنه ينقصها شيء لتخرج ناتئة بارزة، إنّها كتلك الرسوم التي لم تفز بحظها الكامل من الألوان والخطوط، والإنشاء على ما فيه من خيال وصور قلّما نحسّ فيه تلك الحركة، ولا ذلك الزخم"[8].

تضمن رأي "عبود" جملة من الأوصاف والأحكام التي تصلح منطلقا لتحليل رواية "غابة الحق" ويمكن القول بأنّه أنصف الرواية حينما أبان مزاياها وعيوبها معا. وليس لنا الآن أن نتقص من رأي "عبود"، فمن الصعب الحصول على أفضل منه في النقد العربي خلال الحقبة التي صدر فيها، تلك الحقبة التي شاعت فيها الانطباعات والأحكام، إلى ذلك فقد التفت إلى جملة من القضايا المهمة التي لم تكن مثارة آنذاك بصورة ملحّة، ومنها قضية الأسلوب السردي في الرواية، وقضية البناء، وقضية الخيال. فوجد تلازما بين العرض والسياق، ويفهم من ذلك أنّه كان يقصد الطريقة التي بنيت فيها الأحداث والشخصيات والخلفية الزمانية ـ المكانية لهما، وما يترشّح عن ذلك من سياق دلالي، سيؤكد "عبود" أنّه سياق رمزي. وبحسب المصلح السردي الحديث يمكن القول إنَّ "عبود" كان يقصد شيئا قريبا مما نعرفه الآن بالبنية السردية والدلالية للنصّ، مع ضرورة التأكيد بأنَّ هذه المصطلحات ودلالاتها ووظائفها لم تكن مثارة في النقد الروائي العربي في حياة "مارون عبود". وترد إشارته حول القصّ/ السرد الذي رآه سلسا مرسلا، وهي إشارة معبرة عما يتّصف به النص، ومن هذه الناحية فأنّه أنصف نصّا ظهر قبل أكثر من ثمانين سنة من الوقت الذي كتب فيه "عبود" رأيه.

وبعد كل هذا تظهر مجموعة من الطعون على الرواية، وفي مقدمة ذلك غياب التشخيص، وهذه الملاحظة على درجة بالغة من الأهمية فـ"مارون عبود" يتفهّم سبب ذلك كون الأشخاص في الرواية يحيلون على رموز، والمؤلّف انتقاهم لدلالتهم الرمزية، وليس لمماثلتهم نماذج واقعية، أو محاكاة للشخصيات المستعارة من الواقع، ولا تغيب هذه الملاحظة عن كل قارئ للرواية، فـ"غابة الحق" نصٌّ يتشكّل سرديا من منظومة متكاملة من الرموز، وهذا يفسر ملاحظة "عبود" في أنّ "مرّاش" كان يُنطق شخصياته بأفكاره هو، فالأفكار مصمّمة كجزء من الوظيفة الإصلاحية والانتقادية للنصّ، ولم يكن هذا أمرا غريبا عن فنّ الرواية بصورة عامة، فقد كانت الشخصيات حوامل دلالية لأفكار الروائيين إلى درجة تزاح فيها الشخصيات جانبا في كثير من المواقف، فيخاطب المؤلّفون القراء كأنهم جزء من البنية السردية للنصّ الروائي، وهذا يكشف عدم استقلالية الشخصية داخل النسيج الفني

للعمل الأدبي، وسيمرّ زمن طويل قبل أن يتحقق ذلك. الروائي ملزم بمراعاة السُّنن الثقافية للتلقّي في عصره، فهي التي تتحكّم في نوع الأدب الذي يجري قبوله، وكانت تلك الحقبة مشبعة بالسمات الأسلوبية التي أوجدتها المرويات السردية، فجاءت الرواية لتعبر عن استجابة مباشرة لتلك الشروط التي تفترض في الآداب السردية.

بدأت الرواية العربية كرواية إصلاح؛ لأنَّ ذائقة التلقّي كانت تفترض في المادة الحكائية أن تحمل رسالة أخلاقية، واستجابت الرواية لهذا الشرط، وبمرور الوقت بدأ ذلك المغزى الأخلاقي يتراجع، وتوارى شيئا فشيئا صوت المؤلّف الفردي ورؤيته وموقفة الفكري، وبدأت النصوص تعبر ضمنا عن القيم الثقافية، انتقلت الرواية من المستوى الفردي إلى المستوى الحواري.

ومن الجدير ذكره أنَّ "باختين" كان استقصى هذه الظاهرة، ورأى أنَّ روايات "دستويفسكي"، التي بدأت بالظهور خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وفي فترة قريبة من ظهور روايات "الخوري" و"مرّاش" و"سليم البستاني"، من أوائل الروايات التي بدأت تعرف تعدّدا في الأصوات، إذ وقع انفصال بين رأي المؤلف ورأي الشخصية، ففي تلك الروايات "يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية من نمط اعتيادي. إنَّ كلمة يتلفّظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماما مثل كلمة المؤلّف الاعتيادية. إنّها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقا لصوت المؤلّف. هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إنَّ أصداءها تتردّد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلّف وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة الخاصة بالأبطال الآخرين"[9].

ظلت الرواية العربية، إلى النصف الأول من القرن العشرين تتعامل مع الشخصيات على أنها أقنعة رمزية للكتّاب، ومع أنَّ الرواية الحديثة بعد ذلك حاولت أن تدمج بين الرؤى الفكرية الخاصة بالمؤلّفين مع تلك الخاصة بالشخصيات، حينما جعلت البحث وظيفة من وظائفها، كما تجلّى الأمر في روايات "أُمبرتو إيكو" لكن ذلك لم يتضح أثره في الرواية إلاّ في وقت متأخر. كانت الشخصيات في السرد القديم تقوم بوظيفة القناع الذي يستتر خلفه الكتّاب. وأخيرا تأتي الملاحظة الخاصة بالأسلوب اللغوي، وهي ملاحظة تكشف استبداد المعيار اللغوي الموروث الذي تمرد عليه "مرّاش"، ولم يتمكّن "عبود" من تقديره، فمن الصحيح بالنسبة لـ"عبود" أنَّ "مرّاش الحلبي" كان ذا عبارة خيالية سهلة، لكنّها منقوصة في مكان ما، إنّها كالرسم الشاحب في خطوطه وألوانه، تغيب عن الأسلوب الحركة والزخم، ويقارن "عبود" بين أسلوب "مرّاش" وأسلوب كاتبين معاصرين له، فيقول "ليس للمرّاش

شقشقة تعبير أديب إسحاق، ولا هديره، ولا صحة تعبير الشدياق، ولا ظرفه، ولا تهكمه، لكنه أسمى خيالا منهما، وقد ذكرت هذين الاسمين لأنهما كانا سيدي الحقبة التي وجد فيها المرّاش"[10].

يحتاج التأكيد الأخير منا إلى وقفة قصيرة، فـ"مارون عبود" فيما يخص هذه القضية الدقيقة لجأ ـ لأنّه لم يجد نظيرا لأسلوب"مرّاش" ـ إلى المقارنة، وقادته المقارنة إلى ما يعدّ في ضوء التطوّرات الأسلوبية التي وقعت في العربية خلال القرن التاسع عشر ميزة خاصة للمرّاش وليس نقصا، فأسلوبه خلو من السمات التي ميّزت معاصرين له، هما الشدياق، وأديب إسحاق، إنّه أكثر بُعدا عن التصنّع، أكثر سلاسة، أكثر هدوءا، لا تفاصح فيه ولا شقشقة، وبعبارة"عبود"إنّه مفارق للحركة اللفظية الطنّانة، والزخم الذي يدفع به التوتّر اللفظي، وكل ذلك يغيب عن أسلوب"مرّاش" لأنَّ المرجعيات التي صاغت أسلوبه، وأثرت فيه مرجعيات فلسفية ودينية وعلمية، وبحسب "مارون عبود"هو متأثّر بالعلم والفلسفة أكثر من جميع كتّاب عصره، نزّاع إلى إصلاح المجتمع، يدعو إلى الأخذ بالحضارة الحديثة، أما ثقافته فمتأثرة بالدين، ولغته تكاد تكون لغة الكنيسة المستعربة حديثا"[11].

لم يتفرّد"مارون عبود"باستخلاص هذه الظاهرة، فقد كانت مثار انتباه مجموعة من الدارسين، بل إنَّ هذا الحكم استقاه"عبود"من"الحمصي"الذي أكّد منذ فترة طويلة أنَّ المرّاش" كاتب مبادئ وتفكير، وذو خيال مبدع، عبارته رقيقة، سهلة، ركيكة أحيانا، ليس لها نصاعة أديب إسحاق ولا هديره، ولا جزالة الشدياق وظرفه وتهكمه، غزير الأفكار، خطابي اللهجة في كل من شعره ونثره، ولعله أسبق كتّاب عصره للمطالبة بإنشاء دنيا جديدة يسودها السلام، ويرف عليها الوئام في كتابه"غابة الحق"[12].

ووصف"شيخو"أسلوبه بأنه يتميّز بـ"الترفّع عن الأساليب المبتذلة فيطلب في نثره ونظمه المعاني المبتكرة والتصوّرات الفلسفية، فلا يبالي بانسجام الكلام وسلاسته، فتجد لذلك في أقواله شيئا من التعقّد والخشونة مع الإغضاء عن قواعد اللغة"[13]. وفسّر رشيد عطا الله الأمر قائلا"أدى به حرصه على حفظ استقلاله الفكري إلى نبذ قوانين الإنشاء ظهريا وكسر قيود اللغة نفسها"[14].

لو نظرنا إلى أسلوب"مرّاش"في ضوء الاتجاهين السائدين في عصره، الأسلوب الذي ورث التصنّع وبالغ في تقليده، والآخر المرسل الذي ورث أسلوب المرويات السردية، فأننا سنجد أن أسلوبه يختلف عنهما معا، فمن ناحية أولى هو يختلف عن الأسلوب الأول؛ لأنّه يتجنب التصنّع البلاغي القائم على تعقيد لا مسوّغ له يحول دون التعبير الدقيق عن المقاصد، ولا يوحي بها إيحاء فنيا شفافا، ويتجنّب التكرار الإيقاعي في الجمل الذي يعبر عنه السجع، ويبتعد عن الإسهاب الذي تفرضه مقتضيات التصنّع والتسجيع، فجملته مصقولة، واضحة،

دقيقة، مباشرة، تتابع فيها الجمل في نوع من التلازم الهادف إلى التعبير عن فكرة، وليس إدّعاء مهارة، ومع أنّ الأفكار تتلوّى أحيانا بسبب أنّها تعالج موضوعات جديدة، وقضايا غامضة بطبيعتها، لكنّه لا يلجأ إلى تقليد الأساليب المتصنّعة، ولا يستعين بالغريب؛ فأسلوبه مسترسل قريب إلى الأسلوب الثاني، لكنه ـ وهذه هي الناحية الثانية ـ أبعد ما يكون عن سهولته المتأتية من سهولة الأفكار فيه، وبساطته التي تنحدر من الصيغ الجاهزة، فأسلوب "مرّاش" في "غابة الحق" يتميز بالفخامة التي لا يقصد منها التعقيد، والوضوح الذي لا يهدف منه إلى التبسيط.

وينبغي الإقرار أنّ هذه السمة الأسلوبية على وجه التحديد لم تكن، في حدود علمنا، واضحة في غير "غابة الحق". لقد كان الأسلوب التقليدي يحتضر ببطء، لكنه ينتفض أحيانا ليقاوم مقاومة شرسة على يد "اليازجي" و "عبدالله فكري" ـ على سبيل المثال ـ أما الأسلوب الحديث الذي يعدّ استمرارا لأسلوب المرويات السردية فأنّه يتشكّل شيئا فشيئا بعد أن راحت الكتابة الصحافية تمتص صيغه الجاهزة، وتعيد صوغه ليلائم مقتضيات التعبير السليم، وهكذا فإنّ أسلوب "مرّاش" قد أدى وظيفتين معا، من جهة: عجّل بأفول الأسلوب الأول، ومن جهة أخرى: أضفى على الأسلوب الثاني عمقا ورونقا فكريا بعد أن كان أسير المرويات الشعبية التي هي تمثيل لمخيال يبتعد تماما عن أي صياغة تركيبية غامضة إن في الأفكار أو في التعبير.

ليس من الخطأ القول إنّ أسلوب "مرّاش" كان خاصا، ومبكّرا في قدرته الاستكشافية على تدشين الأسلوب الأدبي الذي شاع في العربية بعد ذلك بنصف قرن. فقد وصف باحث متخصص في أدبه ذلك الأسلوب بأنّه: ثورة في عالم الأدب في زمانه... فهو بسيط غير متكلف، فلا يتحرّز عن استخدام المفردات العامية أحيانا، فهو من هذه الناحية يوصف بأنّه فلكلوري، وهو أسلوب رومنسي كونه مملوءاً بالاستعارات الجميلة القائمة على مبدأ التشخيص، ومن هذه الناحية يمكن اعتبار المرّاش السلف المؤثّر في أدب جبران خليل جبران، هذا فضلا عن شيوع الروح العلمي في ذلك الأسلوب بسبب دراسة المرّاش للطب[15]. وهو أسلوب تشبّع بالمؤثّر الأدبي الرومنسي" في استخدامه الرموز والرؤى والنثر التوراتي، إلاّ أنّه مزج هذا الدخيل بتعابير قرآنية، وأبيات من الشعر القديم"[16].

تعدّ "غابة الحق" من التجارب الروائية المبكرة التي تستند فيها الأحداث والشخصيات إلى رؤية كلية خاصة بالمؤلف تهدف إلى تمثيل فكرة التغيير الاجتماعي، ومن هذه الناحية فقد سبقت كثيرا من الروايات التي كانت تعرض أحداثها بمعزل عن الخلفيات الفكرية إن لم نقل إنّها بلا خلفيات فكرية، إنما مجرد سلسلة من الأحداث الشائقة، فيما تنخرط "غابة الحق" في معمعة مشكلات التحديث والعدالة والاستبداد والصراع بين مفاهيم الحرية

والعبودية؛ فحدث الرواية مصمّم لكشف الصراع المستحكم بين مملكة التمدّن وشعارها الحرية ودولة العبودية وشعارها التوحش، والشخصيات تتوزع لتمثيل هذا الصراع الذي كان من الشواغل الفكرية الكبرى عند "مرّاش" . فهي "رواية رمزية موضوعها الاجتماع الإنساني وما يعرض له من ألوان السلم والحرب والعدل والحرية والعبودية والتمدن والتوحش" [17].

التدقيق في هذه الثنائية التقليدية التي تستمد أصولها من الفكرة الموروثة عن العالم المنشطر بين قوى خيّرة وأخرى شرّيرة يكشف أنَّ "مرّاش" مازال ينظر إلى التاريخ تلك النظرة النمطية القائمة الثنائيات الضدّية بين الفكر والواقع. ولكنه لا يقف عند حدود تمثيل ذلك التنازع الثابت الذي صورته المرويات السردية، إنما، وربما يحدث هذا لأول مرة، يقيم حوارا بين الثنائيتين تنتهي لصالح مملكة التمدّن، بعد أن يتدخّل الفيلسوف فيكشف أنَّ الحوار وليس الحرب هو الوسيلة المناسبة لنقض التضادّ بينهما. ولعل هذه القضية على غاية من الأهمية في سياق تلك الحقبة التي كانت الآداب تعبر فيها عن نوع من الصراع الدائم بين هاتين الفكرتين.

تتضمن "غابة الحق" أكثر من مستوى سردي، فإطارها العام ينتظم من خلال حلم الراوي الذي يستعين بالسرد الذاتي لتقديم عالم تعرض أحداثه وشخصياته بأسلوب يمزج بين المشاهد المسرحية والصيغ الحوارية الطويلة التي تذكر أحيانا بالمحاورات السقراطية لأفلاطون التي لا تتغير فيها المشاهد، ولكن تتنامى فيها الأفكار عبر الحوارات التي تسعى لتوليد تصوّرات مختلفة عن الأحداث. وقد وصف "روجر ألن" تلك الشخصيات بأنّها "ترمز لصفات مجرّدة أكثر من كونها عوامل تغيير حيوية" [18].

يقوم الحلم في الرواية بتأطير الحدث، ويتوارى الراوي ـ الحالم، لينبثق عالم "غابة الحق" من مشاهد طويلة وشاملة تكشف نوع الصراع بين الأفكار الدالة على تصوّرات سياسية واجتماعية معينة، وهنا تتسرّب أفكار "مرّاش" في سياق حوار الشخصيات التي ترمز إلى أفكار أكثر مما تحيل إلى عناصر سردية بذاتها.

ويمكن اعتبار هذه المستوى من الأحداث هو المستوى الثاني، ولا نعدم في تضاعيفه ظهور مستوى ثالث يعبر عن تجارب اعتبارية للشخصيات، ومثال ذلك تجارب العبدين ياقوت ومرجان التي تُعرض برؤى سردية ذاتية لتبيّن نوع التحوّل الذي طرأ على علاقات الشخصيات فنقلها من علاقات الاستعباد إلى عالم الحرية. وهذا التركيب السردي المختلف عن نظائره في تلك الحقبة يضفي على "غابة الحق" قيمة فنية خاصة، فالقصدية في التركيب تخدم الرؤية الخاصة بالمؤلّف الذي جعل من أحداث الرواية، وبالمستويات السردية التي أشرنا إليها، تقوم بتمثيل فكرته عن الحرية والعبودية، وعن التمدن والتوحش، وأخيرا، وهذا هو المهم فيما نرى، الدخول في حوار يقود إلى ذوبان أطراف الثنائية، وتنتهي الرواية دون

احتمال لانبثاق فكرة شريرة مرة أخرى، فقد نجح السرد في إعادة ترتيب العلاقات بما يؤدي إلى فكرة واحدة.

تتجلّى القيمة الفنية لرواية "غابة الحق" ليس من دلالتها الإصلاحية، إنما من أنّها نهضت بمهام ثلاث، الأولى: التخلّص من أسر الأسلوب المصنّع، وتخطيه إلى أسلوب دقيق ينضح بالأفكار والمعاني، ويعبر عنها، والثانية: في أنها ركّبت جملة من العناصر السردية تركيبا مختلفا عن المرويات السردية الشائعة التي تقوم على المصادفة والتشويق، وغياب الأسباب، وأخيرا: قامت بما نراه أمرا على غاية من الأهمية، ألا وهو التمثيل السردي لقضية اجتماعية معقّدة، وهي: التعارض بين مفهومي الحرية والعبودية، والوصول إلى حل لهذه القضية المعقدة.

## 4. سليم البستاني: إعادة تركيب الموروث السردي.

في الوقت الذي عرفت فيه رواية "غابة الحق" وشاعت، كان "سليم البستاني" (1846 ـ 1884) يتأهب للقيام بتأليف أول سلسلة متكاملة من الروايات في تاريخ الأدب العربي، تلك السلسلة القائمة على الحركة والمغامرة التي بدأها بروايته "الهيام في جنان الشام" وظهرت ابتداء من العدد الأول من مجلة "الجنان" الذي صدر في بيروت خلال شهر كانون الثاني/ يناير من عام1870، وقد ختم الرواية بالفقرة الآتية المعبّرة عن الفهم الشائع للرواية في أول أمرها، كما يراها "البستاني" إنني أرجو مطالعي هذه الرواية أن يعاملوني بالعفو والصفح، إذ انني مع تراكم الأشغال، لم أقدر أن أتفرّغ حقّ التفرّغ لكتابتها، فكنت أقدّمها للطبع مسودة بدون تنقيح ولا تبييض. وقد اعتنيت بجمعها من صفات الفضلاء والرذلاء والعقلاء والجهلاء، ولم أترجمها عن أعجمي، ولا نقلتها عن عربي. والمأمول أنَّ الزمان يمنّ علي بزمان يمكنني من أن أقدّم لقراء (الجنان) 1871رواية حبيّة تاريخية، موضوعها (زنوبيا) ملكة تدمر، وكان الفراغ من كتابتها في مدينة بيروت، في اليوم التاسع والعشرين من شهر تشرين الأول1870 للميلاد حساباً غربياً"[19].

تصلح هذه الخاتمة مفتاحاً للحديث عن أمور وردت فيها، وأخرى تثار ضمناً كجزء من السياق اللازم لمنح هذه الخاتمة أهميتها، ويحسن أن نبدأ بما تثيره دون أن تصرّح به، وفي مقدمة ذلك التلازم بين الكتابة الصحافية والكتابة الروائية، ولم يقتصر ذلك على "سليم البستاني" وحده، أو التأليف الروائي العربي في منتصف القرن التاسع عشر وما بعده، كما نلاحظ ذلك عند "خليل الخوري" الذي دشّن ذلك التقليد حينما نشر روايته "ويّ. إذن لست بإفرنجي" في جريدته الأدبية الخاصة "حديقة الأخبار" كما أشرنا من قبل، إنما كان الأمر تقليداً شاع في القرن التاسع عشر. ففي الفترة ذاتها التي كان ينشر

فيها "الخوري" و"البستاني" رواياتهما متسلسلة في "حديقة الأخبار" ثم "الجنان"، كان "دستويفسكي" (1821 ـ 1881) ينشر رواياته الكبرى في الصحف والمجلات الروسية، وكان يتعرض لمضايقات قضائية لأنّه لا يستطيع في بعض الأحيان تسليم فصول تلك الروايات إلى المطابع قبل الموعد المحدّد للصدور الدوري لتلك المطبوعات؛ الأمر الذي يفقد مصداقية وعودها للقراء، أو يحول دون تغطية صفحاتها. وكثير من فصول أشهر رواياته كتبت بسرعة تحت تهديد الدعاوى القضائية، أو الإلحاح المباشر من أصحاب المجلات من أجل إكمال السلسلة المتفق عليها حسب العقود بين المؤلف والمجلة. وهو أمر لا يرد ذكره مع "الخوري" و"البستاني"؛ لأنّهما كانا ينشران في صحف ومجلات تعود إليهما.

ومعروف أنَّ "ديكنز" (1812 ـ 1870) كان أيضاً في إنجلترا يواظب في تلك الفترة، أو قبلها بسنوات قليلة على نشر رواياته في الصحف والمجلات البريطانية، ولا يقتصر الأمر على روسيا وإنجلترا، إنما شمل فرنسا وألمانيا وإيطاليا وغيرها، إلى درجة يصعب فيها الفصل بين تلازم النشأة المشتركة للصحافة ـ وبخاصة الأدبية ـ والرواية، وكان ذلك شائعاً طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر في الأدب العربي، فقد احتضنت "حديقة الأخبار" و"الجنان" و"البشير" و"حديقة الأدب" و"المقتطف" و"الهلال" و"المشرق" و"المنار" وغيرها ـ وكلها صدرت قبل مجيء القرن العشرين ـ الكتابة الروائية على نحو ما كان جارياً في العالم آنذاك، وذلك قبل مدة طويلة من الانفصال النسبي بين الصحيفة أو المجلة والرواية، حينما بدأ في وقت متأخر نشر الروايات بكتب مستقلة.

ذهب باحث تخصّص في دراسة مجلة "الجنان" إلى أنّها "المجلة العربية الأولى في العالم العربي التي اهتمت بالروايات المصنّفة منها والمترجمة والقصص التاريخية والأقاصيص والملح"[20]. على أنَّ الأمر المثير أنَّ النشر المتسلسل لروايات تقوم على المغامرة والحركة المطعّمة بالغرام كان يجذب المتلقّين ويشدّهم لمتابعة تلك الدوريات، وذلك ما دفع بعض الأدباء، بسبب الإقبال المتزايد من القراء على تلك الروايات، إلى التفكير بإصدار دوريات خاصة بالرواية، وهي كثيرة ـ وقد ذكرنا بعضها في الفصل السابق في سياق الحديث عن العلاقة بين الصحافة والرواية ـ وكلّها ظهرت في الفترة التي أشرنا إليها والسنوات الأولى من القرن العشرين، وقد أحدثت هذه الدوريات حركة غير مسبوقة في تنشيط عملية التأليف والتعريب الروائي، ونُشرت فيها مئات الروايات بين مؤلفة ومعرّبة، وهي دون غيرها التي لعبت دوراً حاسماً في تطوّر هذا الفن وإشاعته ونشره والتعريف به. ومن المؤكد أنَّ "سليم البستاني" كان من النخبة الرائدة في هذا المجال، ففي غضون أقل من عقد ونصف من السنين، وفي سن الثانية والعشرين بدأ بإنجاز ما أصبح فيما بعد أول سلسلة متكاملة من الروايات العربية القائمة على المغامرة والحركة.

وتشير الخاتمة بوضوح إلى أنّه كتب الحلقات نصف الشهرية لرواية "الهيام في جنان الشام" خلال الأشهر العشرة الأولى من عام1870، فاكتملت الرواية في نهاية تشرين الأول/ أكتوبر من العام نفسه، وهذا يؤكد أنّه كان يواصل الكتابة والنشر دون الأخذ بالحسبان للاتجاهات المحتملة لأحداث الرواية، فهو يكيّفها لحاجة المجلّة وتتابع النشر، وترد إشارات في تضاعيف الرواية إلى أنَّ بعض أحداثها وقعت في العام السابق1869. وحينما وافته المنية في عام1884 كان قد خلّف، في الأقل، تسع روايات جميعها نشرت في "الجنان" بين الأعوام1870و1884. وهي على التوالي فضلاً عن "الهيام في جنان الشام" و"زنوبيا" التي أشار إليها في الخاتمة المذكورة: "بدور" و"أسماء" و" الهيام في فتوح الشام" و"بنت العصر" و"فاتنة" و"سلمى" و"سامية". هذا فضلاً عن مجموعة من المسرحيات مثل "قيس وليلى" و"الإسكندر" و"يوسف واصطاك". وكان مجيداً للإنجليزية والفرنسية والتركية.

تفصيل ما أثارته ضمنياً خاتمة الرواية ينقلنا الآن إلى ما صرّحت به، وفي مقدمة ذلك الركاكة الأسلوبية للنصّ طبقاً لمعايير البلاغة التقليدية، ثم حرّية المؤلّف في اقتحام السياق السردي للرواية، واستبعاد الراوي، ومخاطبة القارئ مباشرة، والكشف عن الظروف الخارجية التي احتضنت نشأة النصّ، واستغلال ذلك للإعلان عن رواية جديدة ذات حبكة "حبية ـ تاريخية". ولجأ "سليم البستاني" في هذه الرواية إلى إحدى أشهر الحيل السردية في الرواية، وهي الادعاء بواقعية الأحداث، ومطابقة الوقائع الخطابية للوقائع الحقيقية، وهو ما يصطلح عليه بـ"السرد الكثيف" إذا يخترق الراوي السرد، وينطق باسم المؤلّف مباشرة، وهي تقنية إيهام سردية كانت شائعة في الرواية طوال القرن التاسع عشر، لكنها تكشف حقّ المؤلّف في التعبير المباشر عن أفكاره في ذلك الوقت. قال "البستاني" بأنّه أجّل وضع خاتمة للرواية بانتظار أن "يمنّ عليّ الزمان بخبر صحيح عن نهاية الحبيب والحبيبة، وكنتُ أخشى أن يبلغني خبر موتهما، أو موت أحدهما؛ لأنّه معلوم أن خبر عدم توفيقهما، هو ما يكدر المطالع ويكدّرني"[21]. وسنجد أمرا مماثلا عند "جورجي زيدان" فيما بعد.

جرى دمج الظروف المحيطة بالتأليف مع أحداث النصّ، في الرواية على نحو يبدو بريئا، فلم يرد منه المؤلّف خدعة حقيقية للإيهام بين الراوي والمؤلّف، إنما القصد منه ـ فيما نرجّح ـ كشف ملابسات التأليف الأدبي، وربما فهم طبيعة التمثيل السردي في بداية أمره، وربما بهدف التشويق، وهو فهم أولي لم يرتق بعد إلى الوعي بأهمية التمثيل السردي كما انتهى إليه الأمر في الرواية العربية في الفترة اللاحقة. وهذا الأمر كان شائعاً آنذاك، ويكشف عن غياب الحدود الفاصلة بين العالمين الواقعي الخاصّ بالمؤلّف والتخيّلي الخاصّ بالراوي، فكان الاجتراء على الأخير قائماً، وكلّ هذا مختلف عن الصيغ التي يلجأ إليها السرد الكثيف

لتمرير الخدع السردية التي منها إيهام المطابقة بين العالمين المذكورين وبين المؤلف والراوي وغير ذلك.

كل ذلك سيقربنا إلى الموضوعين الأكثر أهمية في هذه الخاتمة، وهما براءة التأليف الخاصّة بالرواية ومضمون العالم التخيّلي فيها. فـ"البستاني" يؤكد أنها من تأليفه، فلا هي ترجمة عن "أعجمي" ولا اقتباس عن "عربي" والحقيقة فإنَّ هذا التأكيد الذي يحرص المؤلّف على تثبيته، يفضح نمط التأليف والتعريب والاقتباس الذي كان شائعاً في تلك الحقبة، فقد كان التعريب لا يراعي الدقة ولا الأمانة، وغالباً ما تؤخذ الهياكل العامة للنصوص الروائية ثم تغير الوقائع الجزئية والتفصيلية حسبما يرتئي المعرّبون، فتغير أسماء الشخصيات والأمكنة والأزمنة والأحداث، وتكيّف الموضوعات حسب الحاجة، ونادراً ما يشار إلى كل ذلك، فتغير النصوص ولا يذكر أسماء كتابها، وبها تستبدل أسماء المعرّبين أو المؤلّفين، وهو أمر يشمل التعريب والاقتباس على حد سواء، وبهذا كانت تطمس الخصائص البنائية والأسلوبية والدلالية للنصوص الأصلية، ويحلّ محلّ ذلك ما يراه المؤلّفون أو المعرّبون مناسباً، وتحذف العنوانات الأصلية، أو تغير جزئياً، ويُستبعد المؤلّفون الأصليون، وتتداخل النصوص ومرجعياتها، وتستغل لإقحام أحداث جديدة، وأشعار لا علاقة لها بالمتون الأصلية، وهذا أمر مارسه عدد لا يحصى من الكتّاب في تلك السنوات المبكرة من التأليف والتعريب، ونجد أمثلته عند الكتّاب في بلاد الشام ومصر. وظل شائعاً إلى العقود الأولى من القرن العشرين. ولا يكاد معرّب يستثنى من ذلك بداية من" الطهطاوي" وصولاً إلى "حافظ إبراهيم" و"الزيات" فضلا عن أعداد كبيرة من كتاب الروايات، وقد عرضنا لكل ذلك بالتفصيل من قبل. وكان "البستاني" يريد تبرئة نفسه من هذه التهمة التي لم تكن مستكرهة آنذاك، وقد شاعت في العقود اللاحقة.

وأخيراً تجيء إشارته التي تخصّ مضمون العالم التخيلي في روايته، وهي إشارة على غاية من الأهمية، ولا تقتصر على هذه الرواية، إنما على رواياته الأخرى، بل ومجمل التأليف الروائي في ذلك الزمن. فالعالم التخيّلي منمّط ومنشطر على نفسه، إنّه مبني على نماذج تجريدية متعارضة طرفها الأول تم تشكيله من عالم "الفضلاء" و"العقلاء" وطرفها الثاني تم استعارته من عالم "الرذلاء" و "الجهلاء" وهكذا فقد بثّ التناقض الأخلاقي بين النموذجين، وسيكون هذا التناقض هو الحافز لحركة الأحداث، والناظم لخصائص الشخصيات، وهو الخلفيّة التي تُعرض عليها نوازع الخير والشر في صراع مرير قاسٍ وطويل، عماده التضحية والمغامرة والوفاء والإخلاص والصدق من جانب، والخداع والتضليل والكيد والكذب والأنانية من الجانب الآخر.

وبناء على الفرضية الأخلاقية التي تطرح كمسلّمة لا شك فيها، فإنَّ كلّ عناصر البناء

الفني في النصّ تكون رهينة الأفق الأخلاقي للمعنى، وتتحرّك في مسار ثابت ينتهي دائماً بانتصار الخير، وهزيمة الشرّ، وعلى الرغم من أنّ الحبكة النصّية تطرح إمكانيات متعدّدة للتشويق والإطناب وتعويق لحظة الظفر النهائية، فإنَّ النتيجة هي فوز الأحباب والعشاق والأخيار من الفضلاء والعقلاء، وخسارة المعارضين من الأدنياء الذين هم وحدهم الرذلاء والجهلاء في عالم يحتاج إليهم كعلامة سوداء، ليظهر الخير الأبيض. وخلف كل حركة وموقف ثمة تضادّ دلالي وبنيوي، للإيهام بأنَّ عالم الحكاية هو عالم الحياة، فالأخيرة تحتاج دائماً إلى العبرة والموعظة، ذلك ما كان يشغل الفكر القديم، ويشكّل صلب فرضياته الفكرية والأدبية والدينية والأخلاقية، وقد تجلّى في المرويات السردية العربية التي جهزت الرواية العربية في أول نشأتها بنظام دلالي مقنّن وكامل ومتلازم العناصر.

هذا الأمر يُدعم لدى "البستاني" والروائيين اللاحقين بإشارات لا تغفل عن الوظيفة الأخلاقية للرواية، فهو يحدد في رواية أسماء "وظيفة الرواية في عصره بالصورة الآتية "المقصود من روايات كهذه الروايات إصلاح الهيئة الاجتماعية ببسط المبادئ الصحيحة" [22]. وذلك أمر يرد أيضا في رواية "بدور" التي يؤكد فيها أنّه ينبغي للروايات أن تكون "موافقة لمشرب الشبان، مع المحافظة على الآداب، ومجانبة كل ما يهيج الأميال الفاسدة" [23]. ويطّرد في معظم رواياته، فالوظيفة الأخلاقية للرواية حاضرة في ذهنه، والمقصود من كتابتها ونشرها، هو "غرس الآداب في القرّاء" [24]. وهدفها "تمكين الأهالي من الحصول على فكاهات جامعة بين أسباب الملاهي والنفع" [25]. وفي ضوء كل هذا تفهم إشارة "روجر ألن" التي ذهب فيها إلى أنَّ "البستاني" في رواياته بدأ "الخطوة الأساسية لتهيئة قرّاء لذلك النوع الأدبي، وذلك بالربط بين عناصر الترفيه وعناصر الإرشاد في عمل واحد" [26].

يعرف "البستاني" أنَّ تلك الوظيفة وذلك الهدف لا يتحققان إلاَّ بحدث مداره حكاية حب يحتضنها سياق ثقافي عام؛ فالحقائق التي يتقصّد الروائي إرسالها إلى المتلقّي لا تُقبل إن لم ترفق بحكاية مشوّقة، ولهذا يحرص على التأكيد بأنَّ كثيرا من القرّاء لا يحبون الحقائق المفيدة، بل يكتفون بالوقوف على خبر العاشق والمعشوقة، و"هذا خطأ مبين؛ لأننا لا نقدر أن نفهم حقيقة مركز العاشق ولا مركز المعشوقة، ولا الحوادث الجارية، ما لم نقف على تواريخ أزمانهم وعلى عاداتهم وحروبهم، هذا وكم من فائدة تاريخية يحصل الإنسان عليها بواسطة روايات، فيكون قاصدا الوقوف على خبر المتحابّين، فيعثر بحقيقة تاريخية أو نتيجة حكمية أو إصلاح أو تنكيت يلزمه أكثر من غيره، فالضجر من الكلام عن هذه الأمور في بلاد ظروفها كظروف بلادنا خطأ عظيم" [27].

وتكرّر الأمر ذاته في روايات أخرى. وكان "البستاني" شأنه شأن معظم الروائيين في

النصف الثاني من القرن التاسع عشر يوقف مسار الأحداث، ويتدخّل لإبداء أفكاره الخاصّة، فيما له صلة بوظيفة التمثيل السردي في النصوص، وهذه ظاهرة كانت شائعة منذ "خليل الخوري" و"مرّاش" وظلت إلى "زيدان" و"هيكل" وما بعد ذلك.

اختزل العالم التخيّلي في روايات "سليم البستاني" بأحداثه وشخصياته ونظامه الدلالي إلى نماذج أخلاقية متنازعة شديدة الشبه بعالم المرويات الخرافية والسيرية الموروثة، وتتجلّى الفكرة المهيمنة من خلال الصراع بين النماذج المُجسّدة للفضائل والرذائل، ففي رواياته التسع التي ذكرناها تقوم الحبكة السردية على تعارض نوايا ورغبات وإرادات ورؤى وتطلّعات، وتتركّب الأحداث لتبرهن على أنَّ المصالحة بين عالمي الخير والشر مستحيلة، ولا بد من هزيمة الأشرار ليستقيم شأن العالم الفني التخيّلي.

تواجه الشخصيات الخيّرة والشريرّة قدرها المحتّم، فهي مدرجة كوسائل لإثبات نظرة أخلاقية للعالم، وموتها في هذه الرواية وانبعاث أشباهها في الرواية الأخرى، وظهور هذه واختفاء تلك، هو أمر مقدّر كتعاقب الليل والنهار. فالنهاية هي ليست ختام فكرة فلسفية، إنما إقفال لحادثة في سلسلة من الحوادث الرتيبة المتتالية التي لا تمايز جذرياً فيما بينها، إنما تنويعات ضئيلة جداً في درجة اختلاف الوقائع وليس النسق البنائي والدلالي فيها. فثمة تصميم ثابت يفضي دائماً إلى نتائج معروفة؛ لأنَّ نظام القيم الموزع في النصوص يتكرر فيها جميعاً بوتيرة واحدة فلا يجوز الاعتراض عليه، فالخيّر فاضل ومتسامح ولا يحقّ له إلحاق الأذى بالآخرين، والشرّير مخادع ومضلّل وطامع، ولا يحق له أن يقوم بعمل خيّر. ولابد للمتلقّي أن ينحاز إلى نماذج الخير، ليشارك في صوغ عالم عادل مُطهّر من دنس الأشرار.

ويسود التشكيل الثنائي تلك النماذج، ففي الرواية الأولى "الهيام في جنان الشام" يتأسّس التعارض بين "وردة" و"سليمان" رمزي الخير، و"البدو" و"الأوباش" رمزي الشر، وهو الأمر الذي يتواتر ظهوره كنسق مغلق في بقية الروايات. فـ"أسماء" و"كريم البغدادي" في رواية "أسماء" يقابلهما ويعارضهما "بديع" و"بديعة". و"ريمة" و"ماجد" في رواية "بنت العصر" يقابلهما ويعارضهما "جميلة" و"أنيس"، وهكذا الأمر بالنسبة لـ"فؤاد" و"فاتنة" و"سلمى" و"راغب" و"سامية" و"فؤاد" في الروايات الثلاث الأخريات، فهم جميعاً يواجهون على التوالي "مراد" و"صابر" و"المأمور العثماني" و"صالح" و "واصف" و"فائز".

وحتى في الروايات التي تستثمر الموضوعات التاريخية فإن الثنائية الضدّية هي النسق المهيمن، فـ"زنوبيا" و"جوليا" في مواجهة "الإمبراطور أورليانوس" والقادة الرومان. وفي روايتي "بدور" و"الهيام في فتوح الشام" تظهر "بدور" و"عبد الرحمن الداخل" في الرواية الأولى، و"سلمى" و"سالم" في الثانية، بمواجهة "الخليفة السفاح" و"القرصان"

و"جوليان" و"أوغسطا" على التوالي. على أنّه في الرواية الأخيرة يدعم نسق التضادّ الصراع الأكبر بين "المسلمين" من جهة و"الرومان" من جهة أخرى في أثناء عملية فتح بلاد الشام. إلى ذلك فإنَّ نماذج الخير ونماذج الشر تتقوّى بشخصيات تساعدها في إنجاز أفعالها. ولا تخلو رواية من هذه الشخصيات الثانوية التي تسهّل للأبطال أعمالهم، وتحقق لهم رغباته، وتستخدم ضدّ خصومهم، وهو أمر شديد الشبه بما ظهر في السير الشعبية والمرويات الخرافية.

حينما ندقّق النظر في البناء الفني لروايات "البستاني" التأسيسية، وروايات معاصريه طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، نجد أنّه بناء قائم على هذا النسق المغلق من الأحداث المعبرة عن أفكار ثابتة وجاهزة، على أنَّ "البستاني" ومجايليه، كانوا يستثمرون ذلك النسق لبث بعض الأفكار الإصلاحية، والحال فنقدهم كان خاصاً بالسلوك، ولم يصل إلى الأفكار المولّدة لتلك الأنساق المغلقة، وكما يقول "ميشيل جحا" فالهدف الذي كان يتوخّاه "البستاني" من نشر رواياته هو "الموعظة، وأخذ العبرة والإصلاح الاجتماعي الذي كان يسعى إلى تحقيقه" ورواياته "تجمع بين التسلية والترفيه والترويح عن النفس والفائدة والغاية منها تربوية وتعليمية وتثقيفية"[28].

سيمرّ وقت طويل قبل أن تنهار تلك الأنساق المغلقة، وتتحرّر الرواية العربية من هيمنة الفكر القديم. ومما اهتم به أولئك الكتّاب، وعلى رأسهم "البستاني" ثم "جورجي زيدان" فيما بعد، هو نقد السلوك والعادات، والدعوة للأخذ بالتمدّن الغربي في مظاهره الخارجية التي كانت قد انتشرت في ربوع بلاد الشام ومصر وبلاد عربية أخرى. ولذلك فإنَّ "طرّازي" في تقويمه للبعد الإصلاحي المبثوث في روايات "البستاني"، يذهب إلى أنَّ قلمه كان "أعظم ترجمان للتمدن الغربي في ديار الشرق"[29].

وهذه الملاحظة، بذاتها، لم تفت "محمد يوسف نجم" الذي خلص إلى تقويم تلك التجربة الروائية الرائدة بقوله "هي أول نتاج ضخم في أدبنا، وعلى الرغم من الإطار الرومنطيقي الصريح الذي يلفّها وما يفرضه من المبالغات والصدف والبعد عن الواقع وفتور الشخصيات وبُعدها عن الطبيعة الإنسانية، وجفاف العرض وضعف الأسلوب، لا نستطيع إلاّ أن نسجّل لصاحبها فضل السبق في هذا الفن، وتنبيه أذهان الكتّاب إليه، ولفت نظر عامّة القراء إلى ما يحويه من لذة وفائدة. وعيب "البستاني" الأول أنه كتب ليعظ ويُصلح، لا ليحقّق مُثلاً فنية، نصبها أمام عينيه. وهذا العيب تخفّفه معرفتنا لروح الأدب في هذه الفترة، فقد كان الأدباء.. ينتجون الأدب على اختلاف ألوانه لتحقيق غاية اجتماعية هي الإصلاح والتهذيب"[30].

وفي سياق لا يتقاطع مع هذا الرأي، قال باحث آخر "من الحق أن نقرّر أنَّ السمات

الفنية لم تكتمل لدى البستاني، إذ نفتقد الروابط والتحليل والاستبطان، ونلتقي بالسطحية والتفكّك والتناثر والعظة وعدم رسم الشخصيات، والمباشرة، والتاريخ، والجغرافيا، والاجتماع. . . الخ، فكأن مهمته الصحفية قابعة في عمله هذا، كما نلتقي بالسجع والإطالة والمصادفات والتضخيم والتهويل، مما يجعل عمله بداية تمهيدية لا عملا فنيا قصصيا ناجحا"[31].

## 5. علي مبارك: علم الدين وتعطّل الميثاق السردي.

في هذا الجو المشبع بالأهداف الاعتبارية، لا يمكن للنصوص الأدبية أن تنأى عن الانخراط في وظائف متّصلة بالسياق الثقافي العام للعصر الذي ظهرت فيه، فهي، كما يذهب "آيزر" تشكّل رد فعل للمواقف المعاصرة لها، وتلفت الانتباه إلى المشكلات التي تحدّدها معايير عصرها، على الرغم من أنَّ تلك المعايير لا تقدم حلولا لها[32]. وقد استشعر نخبة من الكتّاب بأنَّ السرد يصلح وسيلة لتمثيل الأهداف الاعتبارية، نجد ذلك واضحا في المقدّمة التي وضعها "علي مبارك" (1823 ـ 1893) لكتابه "علم الدين" وجاء فيها "وقد رأيت النفوس كثيرا ما تميل إلى السِّيَر والقصص وملح الكلام، بخلاف الفنون البحتة والعلوم المحضة؛ فقد تعرض عنها في كثير من الأحيان؛ لاسيما عند السآمة والملال من كثرة الاشتغال وفي أوقات عدم خلو البال. فحداني هذا أيام نظارتي ديوان المعارف إلى عمل كتاب أضمّه كثيرا من الفوائد في أسلوب حكاية لطيفة، ينشط الناظر في مطالعتها، ويرغب فيها رغبته في ما كان من هذا القبيل، فيجد في طريقه تلك الفوائد ينالها عفوا لا عناء، وحرصا على تعميم الفائدة وبث المنفعة، فشرعت في جمع هذا الكتاب، مستمدا من عناية الله. . فجاء كتابا جامعا، اشتمل على جمل شتّى من غرر الفوائد المتفرقة في كثير من الكتب العربية والإفرنجية، في العلوم الشرعية والفنون الصناعية وأسرار الخليقة، وغرائب المخلوقات وعجائب البر والبحر، وما تقلّب نوع الإنسان فيه من الأطوار والأدوار في الزمان الغابر وما هو عليه في الوقت الحاضر. . على نمط يسمو من السآمة، ولا يميل إلى الملالة، مفرغا في قالب سياحة شيخ عالم مصري، وسِم بعلم الدين مع رجل إنكليزي، كلاهما هيان بن بيان، نظمهما سمط الحديث لتأتي المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبوية"[33].

تلمح هذه المقدمة إلى جنس كتاب "علم الدين" الذي ظهر في عام1882 فالمؤلّف يشير إلى أنَّ هدفه فيه: الفوائد المتفرّقة في كثير من الكتب العربية والإفرنجية، في العلوم الشرعية والفنون الصناعية وأسرار الخليقة. والإطار السردي المتقطّع والرتيب إنما جاء بهدف تجنّب السآمة والملال من كثرة الاشتغال وفي أوقات عدم خلو البال. ويكاد الكتاب يكون موسوعة تتضمن المعارف السائدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بداية من المعلومات الجغرافية والتاريخية والعلمية والدينية في العالمين الشرقي والغربي، وصولا إلى استخدام

البخار في تسيير القطارات، وتكاليف بناء السكك الحديد وأطوالها في العالم، وحديث مفصّل عن مواسم الأعياد، والخانات، والفنادق، والبريد، والملاحة، والبراكين، والمسرح، والقهوة، والحشيش، واللؤلؤ، والحشرات، والحيوانات، والجيولوجيا، وعشرات الموضوعات الأخرى، ومنها علوم اللغة العربية، وتاريخ العرب، وقضايا فقهية ودينية، وشرح العادات الاجتماعية والأخلاقية وغيرها.

وتختنق الحركة السردية وسط هذه الاستطرادات اللانهائية التي تقتحم الحديث وتتشعّب، ثم فجأة ينتهي الكتاب، والشخصيات قد وصلت باريس في طريقها إلى بلاد الإنجليز دون أن تنجز الغرض الذي يمكن عدّه ( الميثاق السردي) المحرّك للأحداث ألا وهو الاتفاق بين علم الدين ورجل إنجليزي، يقوم بموجبه علم الدين بتدقيق معجم"لسان العرب"بهدف نشره لصالح الإنجليزي، فينطلقان من مصر إلى بريطانيا لتحقيق الهدف، يرافقهما برهان الدين، ابن علم الدين، ثم يلتحق بهم فيما بعد يعقوب.

ينتهي الكتاب دون أن يتحقق مضمون التعاقد على مستوى الفكرة وعلى مستوى السرد. والحقّ فمضمون الكتاب، والطريقة الاستطرادية، والهدف المعلن في المقدمة وفي تضاعيف الكتاب يتعارض مع الميثاق المذكور، فالمؤلف يريد أن يجعل منه سمط الحديث للمقارنة بين الأحوال المشرقية والغربية. ولكن هذا لا يعني غياب المكونات السردية في كتاب" علم الدين" على العكس تماما فقد كانت الحركة السردية الابتدائية موفّقة، فالمؤلف ابتدع شخصيتين خياليتين"كلاهما هيان بن بيان"، وهو في هذا يحذو حذو"الحريري"و"اليازجي"، وقد أشارا في مقاماتهما إلى فكرة اختلاق الشخصيات، ثم ابتدع فكرة التعاقد، وأخيرا أطلقهما في رحلة داخل فضاءين ثقافيين مختلفين: العالم الشرقي والعالم الغربي. لكن الرغبة العارمة لأن يكون الكتاب موسوعة إخبارية وتاريخية جعل الحركة السردية تتضاءل، وتتوقف أحيانا، وظلّ الأمر يتفاقم؛ أدى في النهاية إلى توقف الكتابة في منتصف الطريق دون أن تتحقق نتائج تلك الحركة، ولا يُعرف الآن فيما إذا كان"علي مبارك"قد توقّف عن الكتابة والشخصيات تتجوّل في باريس، أم أنّه أنهى الكتاب، واقتصر الأمر على نشر الأجزاء الأربعة الأولى فقط منه.

إذا أخذنا مقدّمة الكتاب في الحسبان كدليل على الهدف، فإنَّ مضمون الكتاب ورسالته تحققا، لأنَّ المؤلّف أورد كلّ ما وعد به في المقدمة، سوى المضي في تحقيق الميثاق السردي إلى نهايته، ولما كنّا نرى أنَّ هنالك تعارضا بين طبيعة الميثاق ومضمون الكتاب، وأنَّ المؤلّف كان اصطنع ذلك الميثاق لترتيب مادة الكتاب المستعارة من عشرات الكتب العربية والأجنبية، فقد انتفت أهمية ذلك الميثاق الذي لم ترد أية إشارة إليه إلاّ لحظة توثيقه في القاهرة ثم نُسي نهائيا، فحلّ محلّه الهدف الذي شدّد عليه "مبارك" في المقدمة. ومن

المؤكد أنَّ كتابا يهدف إلى تحقيق الرسالة التي أرادها المؤلّف لن ينتهي على الإطلاق، فلابد من وقفه عند نقطة ما فجأة دون إبداء أي سبب. وقع تعارض لا يخفى بين مسوغات السرد ورسالة الكتاب. ولم يكن ممكنا، في نهاية الأمر إلاّ وقف الاثنين معا.

لم يستطع "علي مبارك" التوفيق بين الحركة السردية التخيّلية التي تمثّلها علاقة الشخصيات المتخيّلة في النصّ، والرسالة التي يلحّ على إيرادها في الكتاب، كما نجح فيما بعد "جورجي زيدان" في التوفيق بين الحركة السردية المتخيّلة والمادة التاريخيّة، و"محمد المويلحي" في الانسجام بين تجوال الشخصيات، ووصف المظاهر المستحدثة بعد عصر الباشا "أحمد المنيكلي"، ولم يكن ذلك بدعة في عصر "علي مبارك"، فقد كان "جورجي زيدان" يورد قوائم بمصادر بعض رواياته التاريخية، وكثير من المسرحيات آنذاك كانت تقوم على أخبار وردت في الكتب الأدبية والتاريخية، ومنها مسرحيات "مارون النقّاش" و"إبراهيم الأحدب".

ولكن الأمر مع "علي مبارك" جاء ليعطّل الأحداث، ويقدّم فصولا إخبارية معرّبة بتصرّف عن كتب أجنبية حول كشوفات علمية وجغرافية، أو نصوصا من المعاجم وكتب التاريخ والدين، فصولا تعليمية مبسّطة يضعها الإنجليزي أمام "علم الدين" ليبيّن له تقدّم الحضارة الغربية، وفصولا تعليمية يقدمها "علم الدين" للإنجليزي ليبين له الماضي العريق لثقافته العربية ـ الإسلامية.

تشكّل فكرة الارتحال إطاراً مناسبا لبعث حركة سردية شائقة، وهذه الفكرة راسخة في الموروث السردي العربي، ظهرت في مرويات الإسراء والمعراج، وفي السير الشعبية، وفي معظم الحكايات الخرافية التي تضمنها كتاب "ألف ليلة وليلة" و تكرّست بصورة نهائية في المقامات عند الهمذاني والحريري وابن الصيقل الجزري والسرقسطي واليازجي وعشرات غيرهم، وفي "رسالة الغفران" و"رسالة التوابع والزوابع"، وفي كتب الرحلات إلى درجة يبدو السرد القديم قرين حركة ارتحال وعودة.

ويبدو أن "علي مبارك" وجد هذا الإطار مناسبا له، كما سيجد ذلك "المويلحي" فيما بعد، لكن الاستمرار في نمط من الكتابة جعل التناقض يتفاقم بين الأمرين. ينطلق الإنجليزي و"علم الدين" وابنه من القاهرة باتجاه بريطانيا، ويصلون الإسكندرية بالقطار، فتكون الرحلة مناسبة لعرض مفصّل حول نشأة السكك الحديد في العالم، ثم ينطلقون بحرا إلى مرسيليا، وتكون مناسبة لمزيد من التفصيل في كل ما يصادفون، ثم تنطلق المجموعة صوب باريس محطتها الأخيرة في الكتاب، وهناك تقدّم تفصيلات كثيرة حول العالم، ولكنّ كلّ ذلك لا يخلو من الفصول السردية، منها جولات "إبراهيم" و"يعقوب"، بل إن حكاية "يعقوب" الطويلة التي تتوازى مع حركة المجموعة تعدّ إحدى أهم العناصر السردية في

الكتاب، فالراوي الذي يطلق على نفسه صفة "ناقل الحديث" يتلاعب بحكاية "يعقوب" فيقوم بتقطيعها وتوزيعها على كثير من الفصول، فيضفي على الكتاب روح الحركة والخيال. ومصطلح "ناقل الحديث" مستعار من السير الشعبية.

ليس من المناسب الآن محاكمة هذا الكتاب طبقا للتصوّرات الخاصة بالدراسات السردية المعاصرة، لكن من المفيد القول: إنَّ رسالة الكتاب الصارمة قد حالت دون انفتاح السرد على وظيفته الطبيعية، فظهرت الشخصيات المنمّطة الجاهزة ثقافيا وعقائديا وسلوكيا، فلا تطوّر في الأفعال السردية، إنما استخدمت الشخصيات وسائل لتلخيص مئات الصفحات المبثوثة في الكتب المختلفة، والشخصيات لا تنطق بشيء خاص إنما تورد معلومات مستعارة من كتب يشار إليها علنا في المتن أحيانا، ويتم تجهيلها أحيانا أخرى، وكثير منها تقارير إخبارية كانت تنشرها الصحف والدوريات والكتب التعريفية التي بذل "علي مبارك" جهدا كبيرا في تعريبها وتلخيصها، فأصبحت شاهدا تاريخيا الآن على لحظة الدهشة الأولى بالعالم الغربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

إذا أدرج كتاب "علم الدين" في سياق المرحلة التي نتحدّث عنها الآن، فيبدو وكأنّه لحظة توقّف بين "البستاني" الذي توفي بعد ذلك بقليل و"جورجي زيدان" الذي بدأ بعد عقد يستأنف مسار "البستاني" فـ"علم الدين" كما كرّر "علي مبارك" كثيرا، إنما هو كتاب يتوسّل بالحكاية أسلوبا له، لكنّه لم يوفّق في ذلك، فقد تقهقر الفعل السردي لصالح المادة التوثيقية الثقيلة والتعريفية، ولكنّ الكتاب من ناحية أخرى كشف سياقين مختلفين حول فكرة التمدّن؛ السياق الغربي القائم على العلوم التجريبية، والسياق الشرقي المنهمك بالعلوم الشرعية، ومن هذه الناحية كان كتاب "علم الدين" وسيطا مهما، يضمر رسالة تدفع ضمنا بفكرة المقارنة بين عالمين مسوقين بفكرتين مختلفتين عن نفسيهما ووجودهما.

ويخيّل لنا أنَّ هذا هو السبب الذي من أجله وصف "لويس شيخو" الكتاب بأنّه جاء على "طرز رواية أدبية عمرانية" وأنَّ علي مبارك "أودعها كثيرا من المعارف والفنون، كالتاريخ، والجغرافية، والهندسة، والطبيعيات، وغير ذلك، مما قرّب إلى قرائه فهمه بمعرض شهي"[34]. ووافقه في ذلك "رشيد عطا لله"، بل أضاف أنه "أودعها الفرائد الجمّة"[35].

صاغ "عبد المحسن طه بدر" ملاحظاته حول الكتاب، فقال بأن "علي مبارك لا يهتم بهذه الرحلة إلاّ باعتبارها وسيلة تتيح له الفرصة لتقديم معلوماته، وكثيرا ما ينسى هذه الصلة ليتحدّث في فصول خالصة عن العلم وحده، كما أنَّ الشخصيات لا وجود لها إلاّ باعتبارها أداة لعرض معلوماته، ومن مظاهر عدم الاهتمام بالعناصر الروائية اختفاء العنصر الغرامي والتشويق، وهي ظواهر تتصل بها الرواية التعليمية بصورة خاصة، كما يسود الأسلوب العلمي الجاف جوّ الكتاب كله"[36]. وبالإجمال فإنَّ الغرض من الكتاب "تقديم معلومات إرشادية"[37].

## 6. جورجي زيدان: التمثيل السردي للتاريخ.

بدأ "جورجي زيدان" (1861 ـ 1914) سرديا من حيث انتهى "سليم البستاني" ومثل سلفه الذي أنجز في مدة وجيزة مجموعة كبيرة من الروايات، فإنّه، هو الآخر، وفي غضون ثلاثة وعشرين عاماً، كتب ثلاثاً وعشرين رواية، بدأها بـ "المملوك الشارد" في عام1891، وختمها بـ "شجرة الدر" في عام وفاته. واحتذى البستاني في إنتاجه الروائي، سواء تعلق الأمر بالأبنية السردية والدلالية للنصوص الروائية، أو في الظروف المرافقة لعملية الكتابة والنشر، فكما كان الأول يحث جهده للوفاء بحاجة مجلة "الجنان" المتجدّدة كل نصف شهر، فإن الثاني كان يمخض قدراته كل شهر لإشباع حاجة مجلة "الهلال" إلى درجة أنه لم يكن يعرف من رواياته التي يكتبها إلاّ خطوطها العامة، وبهذا الصدد يقول "من الغريب ما يتفق لنا من هذا القبيل أننا ننشر الفصل من الرواية ونحن على غير بيّنة من الفصل الثاني، أي أننا نضع حوادث كل فصل أو بضعة فصول في حينها، ويبقى سائر القصة في علم الغيب. فلو سئلنا أن نقص ما بقي منها ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، إلاّ إذا سئلنا عن غرض الرواية بوجه الإجمال (أي عن هيكلها) فلا نظن القارئ أكثر تشوقاً إلى مطالعة الرواية منا إلى كتابتها؛ فإننا نفرغ من كتابة الفصل ونحن أكثر تشوّقا إلى كتابة ما يليه تطلّعاً إلى ما سيكون بعده، فنحن والقارئ في ذلك سواء"[38].

ويشرح "زيدان" السبب "إن ما ننشره من رواياتنا في الهلال إنما هو ابن يومه فلا نكتب الرواية عند كل هلال إلاّ ما نحتاج إلى نشره في ذلك الهلال، ولا نفعل ذلك إلاّ اضطرارا لما تحتاج إليه الروايات التاريخية من المراجعة والتنقيب لتمحيص الحوادث التاريخية، وتطبيقها على الحوادث الغرامية حتى لا يظهر فيه تكّلف أو ضعف"[39]. وكما كنا قد بيّنا ذلك، فالأمر كان شائعاً في الرواية العربية آنذاك.

كانت تاريخيات "زيدان" قد بدأت بالظهور في الحقبة التي ازدهر الاهتمام فيها بتأليف الروايات التاريخية وتعريبها، وروايات المغامرات والحب. وإذا كان "البستاني" يعتبر أنموذجاً للتأليف من بين عدد كبير دونه أهمية وتأثيراً، فإن عدداً وافرا من الروايات التاريخية الأجنبية كانت قد بدأت بالظهور معرّبة إبان تلك الفترة، من ذلك أنَّ تعريبين متتاليين لرواية "الكونت دي مونت كريستو" لـ "إسكندر دوماس" ظهر الأول، الذي قام به "سليم صعب" في عام1866، في بيروت والثاني في القاهرة قام به "بشارة شديد" في سنة1871، وبعد عشر سنوات فقط، عرّب "قيصر زينية" رواية دوماس الأخرى "الكونت دي مونغوميري" وصدرت في القاهرة مسلسلة في جريدة "الأهرام" خلال عام1881ثم رواية "الفرسان الثلاثة" في أربعة أجزاء بتعريب "نجيب حداد" ظهرت في القاهرة عام 1888هذا فضلاً عن روايات أخرى كثيرة لـ "فولتير" و "فينلون" و "شاتوبريان" و "سكوت" وآخرين.

هذا الأمر كان مثار اهتمام "زيدان" ومتابعته، فقد أورد رصداً لظاهرة الإقبال على التعريب الروائي في كتابه "تاريخ آداب اللغة العربية" ومما قال فيه إنَّ معاصريه "قد أكثروا من نقل الكتب عن الفرنساوية والإنكليزية والإيطالية، وهي تسمى في اصطلاح أهل هذا الزمان "روايات" والروايات المنقولة إلى العربية في هذه النهضة لا تعدّ ولا تحصى، وأكثرها يراد به التسلية، وبندر أن يراد بها الفائدة الاجتماعية أو التاريخية أو غيرها" . وما أن ينتهي من رصد ذلك إلاَّ وينتقل إلى وصف الكيفية التي تلقى بها القرّاء العرب تلك الروايات، دون أن ينسى الفارق بينها والمرويات السردية العربية "رحّب قرّاء العربية العقلاء بهذه الروايات لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامة لذلك العهد مما ألّفه العرب في الأجيال الإسلامية الوسطى، نعني قصة علي الزيبق وسيف بن ذي يزن والملك الظاهر. فضلاً عن القصص القديمة كعنترة وألف ليلة، فوجدوا الروايات المنقولة عن الإفرنجية أقرب إلى المعقول مما يلائم روح العصر "[40].

والحق فقد اكتسحت المعربات التاريخية المحاكاتية عالم السرد العربي الحديث في الحقبة التي كان "زيدان" منهمكا في تاريخياته، وبخاصة روايات "دوماس الأب" التي توصف عادة بأنها "نهر خارق من السرد" ويركز فيها على تاريخ فرنسا، هادفا من ذلك إلى جذب القراء الذين كانوا يجهلون أشياء كثيرة عن تاريخ بلادهم بعد أن تربّعت بوصفها إحدى الدول الأوربية الكبرى. لكن" زيدان" الذي شغف بهذه السرود التاريخية التي تهدف هي الأخيرة إلى تأسيس وعي بالماضي، كان يريد من وظيفة هذه السرود أن تحقق الهدف نفسه كما تقرّر في تاريخيات "دوماس" وسكوت" ولكن بأسلوب مختلف.

وسط تفاعل النصوص المؤلّفة والمعرّبة التي شاعت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبخاصة الاقتباس غير المقيّد الذي ازدهر آنذاك، ظهرت على التوالي تاريخيات "زيدان" لتقدّم أول سلسلة، شبه متكاملة، تقوم على تمثيل سردي تاريخي للأحداث العربية ـ الإسلامية منذ العصر الجاهلي إلى الانقلاب العثماني في نهاية العقد الأول من القرن العشرين، وعلى الرغم من أن العمر لم يسعف "زيدان" بإكمال السلسلة، فظلت بعض العصور دون تغطية، إلاَّ أنّه كان يعلن باستمرار أنّه في سبيله لإعادة تفريغ التاريخ العربي ـ الإسلامي من مظانه الكبرى والمعقّدة وتقديمه مبسطاً ومتتالياً. ومن أجل شدّ الانتباه كان يختلق قصة حبّ، أو ينتزع من ذلك التاريخ حكاية ليجعلها الوسيلة التي بها يستكشف الوقائع التاريخية. ولهذا كان يشير دائماً وبإلحاح، وفي معظم رواياته، إلى أنه ينتقل إلى مرحلة، بعد أن فرغ من تقديم أخرى، بحيث يبدو التصميم والقصدية واضحين، وما الحكاية إلاَّ وسيلة لإثارة الاهتمام، وكان يذكر المصادر الأصلية التي يستعير منها الأخبار التاريخية منها.

بعد أن أتم سبع روايات تاريخية وجد "زيدان" أنّه من اللازم عليه تقديم تفسير لطبيعة الكتابة التاريخية ـ السردية لديه، وبذلك استنبط القانون العام الذي سار عليه إلى النهاية، جاء ذلك عام1902 في المقدمة المهمّة التي وضعها كمدخل لرواية "الحجاج بن يوسف الثقفي" وبيّن فيها تصوّره لمجموعة من القضايا، وفي مقدمتها، وظيفة الرواية التاريخية عنده، ووظيفتها عند الكتّاب الأوربيين، ووظيفة الحكاية الفنية داخل النصّ، وأخيراً كشف النقطة الأساس في كل مشروعه الروائي، وهي عدّ رواياته مرجعاً شأنها شأن كتب التاريخ، قال "رأينا بالاختبار أنَّ نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصا لأننا نتوخّى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج. وفيهم مَن جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجرّه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضلّ القرّاء. وأما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين. فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، ندمج فيها قصة غرامية، تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلاّ ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة"[41].

كان "لوكاش" قرّر بأنَّ الرواية التاريخية نشأت في مطلع القرن التاسع عشر، ثم أبدى ملاحظة مهمّة، ذهب فيها إلى أنّه يمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر أيضا، ويستطيع المرء إذا ما أحس ميلا في نفسه إلى ذلك، أن يرى الأعمال القروسطية المعدّة عن التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير "أسلافا" أو مقدمات للرواية التاريخية، وهي في الحقيقة، تعود إلى ماض أبعد حتى تبلغ الصين أو الهند[42].

وطبقا لـ "لوكاش" الذي قدّم دراسة معمّقة عن الرواية التاريخية، تكون هذه الرواية، بمعناها الحقيقي، حديثة عهد في الآداب الغربية، وهي رواية لا يراد بها أداء وظيفة التاريخ، إنما استثمار المناخ التاريخي، وتوظيفه كخلفية للوقائع، كما كان "فرح أنطون" قد حدّد تلك الوظيفة في وقت مبكّر، حينما قال" إنَّ الروايات التاريخية لا يقصد بها سرد وقائع التاريخ وأرقامه، فإنَّ طالب هذه الوقائع والأرقام يلتمسها في كتب التاريخ حيث تكون قريبة المنال ليجردها عمّا ليس منها، لا في الروايات المطوّلة التي تشتبك وقائعها الخيالية بها، ولا يصبر طالب التاريخ على مطالعتها، وإنما المقصود من الروايات الخيالية. . . تكميل التاريخ في جوانبه الناقصة"[43]. وهذا ردّ ضمني على ما ذهب إليه "زيدان" في جعل التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض الروائيين الغربيين.

من الواضح أنَّ الفوارق الدقيقة بين التاريخ كخطاب موضوعي، والسرد كفنّ لتشكيل الأحداث كانت ملتبسة في ذهن "زيدان" ، وكان إحساسه بها باهتاً، فلم يكن يظن أنّه بوساطة السرد سينزلق ترتيب الأحداث ودلالتها إلى سياق غير سياقها، وإعادة تشكيلها سردياً لن يحافظ بأي شكل من الأشكال على أبعادها الموضوعية أو شبه الموضوعية، ولهذا فإنَّ جوهر عمل "زيدان" الملتبس هذا سينتهي به إلى الانقسام على نفسه، فهو في الوقت الذي يريد فيه أن يجعل "التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج" فإنّه لم يأل جهداً في بث المواعظ الاعتبارية المتعدّدة الأبعاد والأغراض في تضاعيف رواياته، وبذلك كان يستخلص عبرة، فالتاريخ غادر ميدانه كسلسلة وقائع، وأعيد تركيبه ليكون مصدر عبرة وعظة، في حين يريده هو أن يكون مرجعاً. وبعيداً عن الأغراض المباشرة لاستخدام التاريخ كخلفية للحكايات عند "زيدان" ـ وبعضها خاص بعملية إشباع حاجات التلقّي المتزايدة لهذا الضرب من التأليف الروائي آنذاك ـ فإننا نظن أنّه كان يريد تأسيس وعي ميسّر بالتاريخ، وثمة بون شاسع بين كتابة التاريخ والوعي به.

حدّد "زيدان" الوظيفة الخاصة بالرواية التاريخية كما فهمها وكتبها، وبدا أقلّ تشدّدا مما صرّح به من قبل، فقال "لا نريد بالرواية التاريخية أن تكون حجّة ثقة يرجع إليها في تحقيق الحوادث وتمحيص الحقائق، ولكننا نريد أن تمثل التاريخ تمثيلا إجماليا بما يتخلّله من أحوال الهيئة الاجتماعية (=المجتمع) على أسلوب لا يستطيعه التاريخ المجرد إذا صبر الناس على مطالعته.. فإذا جرّدت روايتنا من عبارات الحب ونحوه كانت تاريخا مدقّقا يصح الاعتماد عليه، والوثوق به، والرجوع إليه، وإن كنا لا نطلب الثقة بها إلى هذا الحدّ، وإنما نعرف لها مزية هي تشويق العامّة لمطالعة التواريخ باطلاعهم على بعضها على سبيل الفكاهة"[44].

وذهب أكثر من ذلك إلى تفصيل وظيفة الرواية التاريخية بشكل عام، فقال "بالروايات التاريخية نهيّئ الناس لمطالعة التواريخ وإن يكن في تأليف الرواية من المشقّة أضعاف ما في تأليف التاريخ مع ظهور فضل مؤلّف التاريخ أكثر من ظهور فضل مؤلّف الرواية، ولكن غرضنا الفائدة العامة وأقرب الطرق إليها من حيث التاريخ الطريقة القصصية التي نحن سائرون فيها. زد على ذلك أنَّ لهذه الطريقة في نشر التاريخ مزية لا تتأتى لنا في التواريخ المحضة، نعني بها تمثيل الوقائع التاريخية تمثيلا يشخص تلك الوقائع تشخيصا يقرب من الحقيقة، تتأثر منه النفس فيبقى أثره في الحافظة فضلا عمّا يتخلّل ذلك من بسط عادات الناس وأخلاقهم وآدابهم مما لا يتأتى بغير أسلوب الرواية إلاَّ تكلفا"[45].

وعلى الرغم من هذا التفصيل الذي كان القصد منه بيان الكيفية التي وظفت فيها المادة

التاريخية، فقد وجّه "زيدان" نقداً إلى الروايات التاريخية الأجنبية التي كانت الحكاية فيها حاكمة على التاريخ، وهذا نقد مبطّن لـ "والتر سكوت" و "إسكندر دوماس" كونهما غلّبا المكوّن الحكائي في رواياتهما على المكون التاريخي. ومع أنّ "زيدان" كان حذراً مما عدّه خطأ لديهما، الأمر الذي جعله يشطر رواياته إلى شطرين متوازيين: عرض أحداث تاريخية وعرض أحداث تخيّلية، فإنه، حينما لا يستطيع العثور على شخصيات تاريخية حقيقية يمكن ربطها بعلاقة حب رومنسية، كان يبتدع تلك الشخصيات من مخيلته؛ فشخصيات رواياته تتحدّر عن مصدرين: الذاكرة التاريخية والمخيلة الإبداعية، ومثال النوع الأول شخصيات رواية "العباسة" ورواية "أبي مسلم الخراساني" وبعض شخصيات "عذراء قريش" ومثال النوع الثاني شخصيات رواية "الانقلاب العثماني" و "أسير المتمهدي" و "جهاد المحبين".

اهتدى "زيدان" فيما يخص المحتوى الدلالي للعالم الفني في تاريخياته، بالموروث السردي القديم الذي جهّزه بالنسق الدلالي العام، كما كان قد جهز "البستاني" من قبله عبر الحبكات العاطفية القائمة على المغامرة. وبالإجمال، وكما مرّ بنا كثيرا من قبل، فالروايات العربية إلى العقود الأولى من القرن العشرين كانت تنهل نسيجها الدلالي من المرويات السردية التي تقوم على الاستقطاب الثنائي المتضادّ بين الفضائل المطلقة والرذائل المطلقة، ولم يُخرق هذا النسق على الرغم من تغير الموضوعات بين تاريخية واجتماعية ودينية وأخلاقية، فثمة امتثال لذلك النسق، وقد ظلّ "زيدان" يفكر داخل هذا الإطار، فهو يضع شخصياته في منازعة أخلاقية أولية قوامها مناصرة الخير ومعاداة الشر، ويفصّل شخصياته على أساس الطبائع الثابتة، ولا يدخل تغييرا يذكر عليها إلى النهاية، إذ تظهر وتختفي وهي حاملة لطبائعها القارّة، فكأنّ الخير والشر ليسا مفهومين زمنيين وثقافيين واجتماعيين منظورين، إنما هما طبعان وغريزتان ونزعتان لهما ثبات مطلق. وهو لا يسمح بالتحوّل من هذا إلى ذاك، إلاّ نادراً جداً، فشخصياته نماذج مقفلة في مسارين لا تخرج عنهما؛ لأنّ التداخل والتحوّل سيفسد ثبات النسق الأخلاقي، وهذا يفضي إلى انهيار سلم القيم في العالم الفني الذي رسخه الفكر القديم على ركائز ثنائية متعارضة.

هذا الانقسام الدلالي والحكائي، أي الانقسام الخاص بالقيم والآخر الخاص بالمناوبة بين المادة التاريخية والتخيلية، أضفى نسقية ثابتة على رواياته، وكان مثار نقد واضح تقدّم به نخبة من الدارسين، منهم "المازني" الذي قال "إنّ الحكاية عند جورجي زيدان مشوّشة مضطربة؛ لأنّه لم يتولّها برويّة، ولم يتعهّدها بنظر وتدبّر.. وهو لا يحلّل أخلاق أبطاله، ولا يشرح لك شخصياتهم.. ولم يعن بتمييزهم، كما لم يعن بالقصة (=الحكاية) ولم يعن باللغة"[46] و "شوقي ضيف" الذي رأى أنّ رواياته ليست روايات بالمعنى الدقيق "إنما هي تاريخ قصصي تدمج فيه حكاية غرامية، وهو تاريخ يحافظ فيه الكاتب على الأحداث دون أي

تعديل، ودون أي تحليل للمواقف والعواطف الإنسانية"[47]، ثم"سهيل إدريس"الذي فصّل الأمر بوضوح أكثر، مبينا مظاهر الضعف المتوطّن فيها، لأنَّ"تحليل نفسيات الأبطال يكاد يكون معدوما، فهو يبدأ بإعطاء صفات الشخصيات التي تقوم بالأدوار الرئيسية، وهي صفات عامة لا يراعي فيها الشعور البشري المتقلّب، وإنما يحتفظون بأخلاقهم وعاداتهم إلى النهاية، ثم أنّه يحرص على وصف جميع أبطاله، وكشف الستار عن شخصياتهم وصفاتهم بحيث أنَّ حسّ المفاجأة لدى القارئ يصاب بضربة فيتنبّأ بكل شيء ويزهد بالقراءة. ثم أنَّ تعليقات المؤلف وعظاته ودروسه تبدو نابية في سياق السرد، من غير أن تشرح شيئا"[48].

هذه الملاحظات الانتقادية التي انصرفت إلى المظهر السردي لروايات"زيدان"لم تحجب التقريظ الواضح للمظهر الأسلوبي فيها، فقد وصفه"رشيد يوسف عطا الله"وهو من معاصريه، بأنّه"كان يرسل لفظه مسوقا للمعنى المطلوب، دون تكلّف أو صنعة"[49] فيما أكد"مارون عبود"أنه"كان يرسل عبارته على السليقة بلا تكلّف ولا تصنّع"[50].

كل هذا سيفضي بنا إلى أنَّ كلّ روايات"زيدان"إنما هي تنويع ضعيف ومحدود لحبكة واحدة، وتغير نوع الأحداث وزمانها ومكانها وشخصياتها، لا يقود إلى تغيير في نظام العلاقات السردية فيما بينهما، هنالك نسق تكراري دائري مغلق في البناء والدلالة، أضفى على عناصر البناء الفني (الشخصية + الحدث + الزمان + المكان ) سمات يصعب استبدالها وتغييرها. فالشخصيات تظهر حاملة لأفكار وملامح وأفعال لا تعرف التغيّر، وهي تُصوّر منذ البدء على أنّها أنموذج فكري وأخلاقي، وليس إنسانياً. وكلّ الأحداث إنما تُنضّد لدعم خصائص النموذج لتجعله في تضادّ مع أنموذج مناقض، وكما لاحظنا ذلك من قبل في روايات"البستاني"فإنَّ روايات"زيدان"تنهج الأسلوب ذاته. فـ"سلمى"و"سليم" في رواية"جهاد المحبين"لكونهما خيرين وطيبين ومحبين، فإنّهما يوضعان بالضدّ من"وردة"و"الخدم"لأنَّ الأخيرين يسعيان لإفساد علاقتهما الخيرة. و"العباسة"و"جعفر البرمكي"ممثلا الخير، هما ضدّ"زبيدة"و"الفضل بن ربيع" لأنّهما شريران يحولان دون زواجهما. والأمر نفسه يتكرر بين"شيرين"و"رامز"من جهة، و"صادق"و"الأب"من جهة ثانية في رواية"الانقلاب العثماني"وبين" فدوى"و"شفيق"من جهة، و"عزيز"من جهة أخرى في رواية"أسير المتمهدي" . وبين كل من"أسماء بنت مريم"و"محمد بن أبي بكر"و"أبو مسلم الخراساني"و"جلنار"من جهة، في روايتي"عذراء قريش"و"أبو مسلم الخراساني"و"الأمويون"و"دهقان مرو"و"ابن الكرماني"من جهة أخرى. ويقاس ذلك الأمر في"غادة كربلاء"و" فتاة القيروان"و"شارل وعبد الرحمن"و"الأمين والمأمون" . ومجمل أعمال"زيدان"الروائية.

إن استدعاء أحداث الماضي هو أحد المهيمنات الكبرى في أدب القرن التاسع عشر نثرا

وشعرا، والرواية التاريخية إنما هي مثال على ذلك، فخلال الفترة التي شغل زيدان فيها بالتاريخ الإسلامي، شرع بذلك أيضا أحمد شوقي في تجربة سردية موازية لتجربته الشعرية ـ المسرحية، فأصدر "عذراء الهند أو تمدن الفراعنة في عام1897وهي عن ازدهار مصر في عصر رمسيس الثاني، ثم روايتي "لادياس" و"دل ويتمان" في عام1899، وهما عن أواخر عهد الفراعنة حيث وقعت البلاد تحت سيطرة القوى الأجنبية، ثم انعطف إلى التاريخ العربي قبل الاسلام فنشر في عام 1905رواية "ورقة الآس" وكما فعل معاصروه، ومنهم زيدان في تقديم عرض سردي لتاريخ الإسلام، وعبد المسيح الأنطاكي الذي كان يرغب في كتابة تاريخ مواز بالأسلوب نفسه عن تاريخ المسيحية، فإن أحمد شوقي أعلن في روايته "دل وتيمان" عن مشروعه بالصورة الآتية "إني أحاول أن أجعل ما همّ وجلّ من حوادث وادي النيل، ماضيها وحاضرها وما بينهما من الفترات، في عقد من الروايات واسطته الحقيقة ونظامه الخلق والتخيل".

مرّ زمن طويل قبل أن يخفت وهج التاريخيات في الكتابة الروائية، فقد ورثها "محمد فريد أبي حديد" ثم "علي الجارم" فـ"محمد سعيد العريان" و"إميل حبشي الأشقر". وستستأثر باهتمام "نجيب محفوظ" في مطلع حياته الأدبية قبل أن ينعطف إلى موضوعات أخرى. لكن سلسلة "زيدان" التي لاقت صدى طيّبا لدى المتلقّي، وظلّت لمدة طويلة تحظى بالاهتمام، امتصّت بصورة شبه كاملة الموضوع التاريخي، فانتهت الرواية التاريخية في الأدب العربي بتلك السلسلة، والمحاولات التي جاءت بعد ذلك ظلّت إلى حدّ بعيد تدور في الأفق البنيوي والدلالي لها، وقد ظهرت تلبية لحاجة أخلاقية وثقافية تريد نوعا من معرفة الماضي، وبتوافر البدائل انحسرت الظاهرة نفسها؛ لأنّها غيرت ترتيب المكونات، فبدل أن تتحرّر من قيد المادة الوثائقية، فتجعلها مرجعية للتفسير والفهم، جعلتها الهدف الأول، وذلك أمر لا يستقيم مع التمثيل السردي بدلالته الفنية. وفي الوقت الذي كانت تتوالى فيه روايات "زيدان" ظهر كتاب "حديث عيسى بن هشام" لـ"المويلحي" الذي نقض بقوة ظاهرة كل عناصر الثبات التي كانت شائعة من قبله في النصوص الروائية: الثبات الدلالي والبنيوي.

## 7. المويلحي: التحوّل السردي، ونقض الثبات التقليدي.

تبيّن لنا كيف قامت النصوص الروائية بتمثيل سردي شفّاف للمرجعيات الثقافية في القرن التاسع عشر، تمثيل جرّد تلك المرجعيّات من أبعادها المحتملة، وعرضها على أنها أنماط أخلاقية متعارضة تقوم الشخصيات بالتعبير عنها، فالشخصية بؤرة رمزية لموقف خيّر أو شرّير، ومن وسط اصطراع الأنظمة القيمية تبلور الشخصيات حضورها، وتبيّن لنا أيضا، وبخاصة عند "الخوري" و"البستاني" و"زيدان" غياب قانون الاحتمال في العلاقات السردية، وفي الأحداث، وفي أفعال الشخصيات، ذلك القانون الذي يجعل إمكانية وقوع الأحداث محتملة، والحقّ فمعظم الروايات العربية في القرن التاسع عشر محكومة بقانون آخر هو

قانون الصدفة والدهشة القائمة على الحركة والمغامرة، وحتى التعليقات والحواشي والتدخّلات التي يقوم بها المؤلّفون لم تكن قادرة على الحدّ من الإيقاع السريع والمتراكم للأحداث التي تريد أن تضع الخصوم في مواجهة مباشرة، لتكشف تعارض القيم، وهذا القانون بكامله بما فيه الإيقاع السريع مستعار من المرويات السردية، وفي مقدمتها سير الفرسان والحكايات الخرافية، وعلى العموم فالآداب القديمة، بسبب آليات التعبير الشفوي التي ظلّت مؤثّرة فيها حتى بعد تدوينها وانتقالها إلى المرحلة الكتابية، تتميّز بكل ذلك، فهي تختزل الأحداث وسلوك الشخصيات إلى أنماط جاهزة، فيما الآداب الحديثة، تقوم على الضدّ من ذلك بتمثيل سردي كثيف، يتضمن التنوّع والتفصيل الكاملين للمرجعيات الثقافية، والأحداث الخاضعة للاحتمال، والشخصيات تحرّرت من النسق التعارضي التقليدي، واشتبكت في علاقات أخرى نابعة من إمكانيات محتملة الوقوع.

يعدّ كتاب "حديث عيسى بن هشام" لـ"محمد المويلحي" (1858 ـ 1930) الوثيقة السردية الأكثر أهمية التي عبرّت، في تلك الفترة، عن هذا التحوّل، فالكتاب بشخصياته ونظامه القيمي والدلالي بدأ بحالة معينة، ثم انتهي بحالة مختلفة تماما، تغيّرت القيم، والشخصيات، والمنظورات السردية، حتى اللغة والأسلوب. إنّه كتاب التحوّلات التي فرضت وجودها في كلّ شيء. ومن اللازم أن نتتبّع الكيفية التي تجلّت فيها التحوّلات الدلالية والفنية في هذا الكتاب الذي يقيم اتصالا واضحا بـ"مقامات الهمذاني"، إنّه نوع من المحاكاة في التسمية لتلك المجموعة من النصوص التأسيسية، فـ"مقامات الهمذاني" كانت منفتحة ومتحرّرة بدرجة ما من قيود الصنعة البلاغية الصارمة التي تعاظم أمرها فيما بعد، ابتداءً من "الحريري"، وليس مستبعدا أن يكون "المويلحي" على وعي بكل ذلك، فحاول أن يتخطّى الموروث المتصنّع، ويعود إلى الأصل التأسيسي الذي انبثق عنه النوع، ويستثمر في الوقت نفسه الوظيفة الانتقادية لمقامات البديع التي فضحت بشكل لا غبار عليه البنية الاجتماعية في القرن الرابع الهجري.

ولم يكن "المويلحي" الوحيد الذي قبل دور التابع لسلف عظيم، فتاريخ المقامات، نهض على نوع واضح بالإقرار لمديونية أدبية للسابقين، فقد أقرّ "الحريري" بأنه يتلو تلو "البديع"، وإنّه" لن يكون ضالعا شأن ذلك الضليع"[51]. وبعده أعلن "ابن الصيقل الجزري" بأنّه يحذو حذو "الحريري" الذي هو "أوحد زمانه، وأرشد أوانه". وقَبِلَ أن يكون الفرس الثاني في السباق فيما "الحريري" هو الأول[52] ثم "اليازجي" الذي شدّد على رغبته المحاكاتية في تقليد رواد المقامات بتطفله على "مقام أهل الأدب من أيمة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر على شبه مقاماتهم من اللقب" وهو "ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول[53]. وكل ذلك فصلنا القول فيه في الكتاب الثاني.

ومن وسط هذا التقليد العريق انبثق أمر المحاكاة المويلحية، كما يبدو أول وهلة، والحق فلا نجد، إذا تمعّنا جيدا في التاريخ الأدبي للمقامات، سوى نزر يسير من كتّاب المقامات يحاكون حرفيا من سبقهم، فتاريخ المقامات العربية هو في حقيقته تاريخ تمرّد على شكل المقامة أكثر منه تاريخ امتثال له، ومن هذه الناحية يمكن النظر إلى "المويلحي" على أنه من أواخر السلسلة المتمرّدة على الشكل التقليدي للمقامة، فالإقرار بالإفادة من شكل أدبي لا يحول دون الخروج عليه، والشكل الذي استقام صرحه على يدي "البديع" في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، سرعان ما عرف طوال القرون العشرة اللاحقة نخبة من المتمرّدين أضعاف ما عرف من الممتثلين.

لقد خرج على الشكل التقليدي عد كبير من المقاميّين، مثل: ابن ناقيا، ثم الزمخشري، وابن الجوزي، والشاب الظريف، وظهير الدين الكازروني، ثم ابن الوردي، والقوّاس، والسيوطي، والخفاجي، والكريدي، والشيرازي، والسويدي، والورغي، والشدياق، والأنصاري، ومحمد فريد وجدي، ولا نجد بين هؤلاء من امتثل للبنية السردية التقليدية للمقامة امتثالا تاما، باستثناء حفنة لا تزيد على أصابع اليد الواحدة، في مقدمتهم الحريري الذي قلّد الهمذاني، والسرقسطي الأندلسي وابن الصيقل الجزري اللذان قلّدا الحريري، ثم اليازجي الذي قلّد هؤلاء، وبخاصة الحريري. وإلى هذا الخروج المتواصل نعزو تفكّك نوع المقامة وانهياره[54].

لم ينج "المويلحي" من كل ذلك، ولهذا ليس من المنتظر أن يحاكي "الهمذاني" محاكاة كاملة، إنما رغب في أن ينتمي إلى نسق من التعبير السردي الشائع الذي استعمل منذ البداية وسيلة بارعة ومقنّعة للنقد الاجتماعي، وقيمة كتاب "المويلحي" تتحدّد من أمرين، أولهما: التحرّر من الشكل الضيق والقصير لشكل المقامة، والثاني: تعميق الوظيفة الانتقادية، وإشهارها، لكنه حافظ على الشكل العام للبنية السردية للمقامة، تلك البنية القائمة على تلازم الراوي والبطل، وتناوب السرد بينهما، وقيام الحدث على فعلهما، وبخاصة فعل البطل أكثر من الراوي. اهتدى "المويلحي" بشكل صار مع التاريخ مرنا ومنفتحا، فأفاد منه، وطوّره إلى درجة كان الخروج عليه طبقا للآراء النقدية الراغبة بذلك، لا تقل أهمية عن تلك الآراء القائلة بمحاكاته.

تتصدّر كتاب "المويلحي" سلسلة من الإعاقات السردية التي تحول دون تحرّر الحكاية وانطلاقها، ومن الواضح أنَّ "المويلحي" تقصّد وضع تلك الإعاقات وترتيبها لكي يتجنّب سوء الفهم الذي ينتظره من وراء الكتاب المملوء سخرية من كل شئ، ففضلا عن العنوان الذي يحيل على جهد "الهمذاني" فيدرأ بذلك خطر الوهم المنتظر من الناقدين له، وردت إشارة في الصفحة الأولى وتحت العنوان تؤكّد بأنَّ النبي كان "يمزح ولا يقول إلاّ حقّا".

وهذه الإشارة يراد منها تبرئة الكتاب من المقاصد المختبئة وراء غلالة المزاح، فما يحتويه هو الحقّ، وإن جاء ذلك بوسيلة التخيّل الأدبي. ويبدو أنَّ ذلك لم يكن كافيا بالنسبة لـ"المويلحي"، فقدّمه بإهداء يحاكي به إهداءات القدماء التذللية التي تتضمنها مقدمات كتبهم، وكأنه يربط كتابه بمن يهديه لهم: والده المويلحي الكبير، وجمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، واللغوي الشنقيطي، والشاعر البارودي، وهم نخبة العصر في زمنه من أدباء وعلماء دين ولغة وشعراء، ثم ثبّت صورة من رسالة موجّهة إليه من "جمال الدين الأفغاني"، يشيد فيها به، ويأمل منه أن يتحوّل من إرهاصاته الأولى إلى تعبير معجز "ليس بعد الإرهاص إلاّ الإعجاز" وقد حرص على إدراجها لتضفي عليه قيمة، وتوجّه قراءته توجيها معينا، ثم خاتمة للشيخ "سالم بو حاجب" صاحب الإفتاء في المملكة التونسية، وصف فيها "المويلحي" بأنّه "جهبذ نحرير، ذو قلم تخرّ له سحرة البيان ساجدين" على أنَّ كلّ هذا لم يحل دون أن يضع "المويلحي" للكتاب مقدّمة تهدف إلى توضيح ما قد يُساء فهمه، فأشار إلى أنَّ الكتاب، وإن وضع على نسق التخييل، وهو "حقيقة متبرّجة في ثوب خيال لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة" وكشف أخيرا المغزى الاعتباري فقال: إنّه في هذا الكتاب حاول شرح "أخلاق أهل العصر وأطوارهم" ووصف "ما عليه الناس من مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعيّن اجتنابها، والفضائل التي يجب التزامها"[55].

وعلى الرغم من كل هذا فقد وجد بعض منتقديه أنّه كان "يسير في طريق لا تحمد مغبة المضي فيه بإنشاء كتاب يجري مجرى أدب العوّام"[56]. وتبدأ بعد كل سلسلة الإعاقات السردية هذه "العبرة" من الكتاب، وهو يصطلح عليها عبرة مع أنها ليس سوى إطار سردي عام تنبثق من خلاله شخصية الباشا، لكنّها تصلُح لأن تضع الشخصية الرئيسة في مواجهة جملة من القيم المختلفة. والكتاب بأجمعه يقوم على نسق المفارقة بين عصرين وثقافتين ونمطين متعارضين من أنماط الحياة، ولذلك فهو وثيقة رمزية بالغة الدلالة في نقد السلوك، ومساءلة القيم الاجتماعية، وفي الوقت الذي يسعى فيه الراوي إلى تثبيت وضعية الباشا في عالم جديد لا يوافقه في منظومة القيم، يصدر الباشا عن منظومة أخلاقية صارمة في نقد الآخرين.

يتنزّل كتاب "المويلحي" في اللحظة الفاصلة بين عصرين وثقافتين، في بداية الكتاب لا يستطيع الباشا الانفصال عن عصره وقيمه، ولا يتقبّل العصر الذي بُعث فيه وقيمه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يستطيع المجتمع تفهّم قيم الباشا المندثرة، وسلوكه الاستعراضي كونه من أتباع "محمد علي" و"إبراهيم باشا"، وكونه ناظرا للجهادية، ولا يقبل أن يتخلّى عن قيمه أو أن يهذبها، ولكن ينتهي الكتاب، وقد أصبح الباشا في حال مختلفة تماما عمّا كان عليه. ولهذا فالكتاب يقوم بتمثيل الاصطراع العميق والمعقّد بين أنساق قيمية متعارضة، لكنّها سرعان ما تخضع لقانون التحوّل.

وليس "حديث عيسى بن هشام" وحده النصّ السردي الفاصل بين نسقين مختلفين من القيم، فالأعمال الأدبية السردية الكبرى هي التي تتنزّل أحداثها ومقاصدها الرمزية في اللحظة الفاصلة بين العصور، ويمكن التمثيل على ذلك بأثر أدبي مشهور، هو كتاب "دون كيخوته" لـ"ثربانتس". يعيش "دون كيخوته" الشخصية الرئيسة في كتاب "ثربانتس"، مثلما يعيش الباشا في كتاب "المويلحي" في الحد الفاصل بين عصرين لكلّ منهما نسقه الثقافي، وما يحدث انقساماً عميقاً في وعي كل منهما هو وقوفهما في النقطة الفاصلة بين ثقافتين: الأولى: تنتمي إلى عصر في طريقه للأفول، والثانية: إلى عصر لم تتبيّن بعد معالمه الواضحة، فـ"دون كيخوته" يستعيد قيم الفروسية في عصر طوّر قيما مختلفة، والباشا يستحضر قيم ما قبل منتصف القرن التاسع عشر، في نهاية ذلك القرن، وهذا التباين ينعكس واضحاً في سلوكهما وأفعالهما واختياراتهما وعلاقاتهما بالآخرين.

بتأثير من قراءة روايات الفرسان، ينتدب "دون كيخوته" نفسه لإعادة الاعتبار لقيم الفروسية وثقافة عصرها إلى درجة يخيّل له فيها أنه يذوب في شخصية الفارس "أماديس الغالي" وبالنظر إلى أنّه يعيش حقيقة في عصر لا يوقّر قيم الفروسية وثقافتها، فإنَّ كلّ المعاني المتّصلة بأفعاله تنقلب لتعطي دلالات مضادّة لما يتصوّرها هو؛ ذلك أنَّ النسق الثقافي الجديد يحول دون منح المعنى القديم دلالته الحقيقية، إنما يضفي عليه فائضاً من دلالاته هو، وهكذا تظهر كل أفعال "دون كيخوته" ساخرة ومتناقضة وتنطوي على مفارقة لا يمكن السكوت عليها. والحقيقة فإنّها تنجز من قبل صاحبها بحسن نية وطبقاً لشروط النسق الثقافي الذي تشبّع به، لكنّ مقتضيات النسق الثقافي الجديد تجري اختزالاً وإكراهاً، فتعيد إنتاج تلك الأفعال داخل سياق مختلف، فتُسقط عليها دلالات تظهرها بوصفها أفعالاً شاذّة وغريبة.

وكان "دون كيخوته" يريد أن يصير فارساً في عصر لم يعد قادراً على احتمال فكرة الفارس أصلا، وعلى هذا فإنَّ كل مقاصده تقود إلى عكس ما يريده منها. في نهاية المطاف يكتشف خطأه، يتوصل إلى أنّه خُدع لأن محاولته الفردية في بعث نسق ثقافي محتضر كانت مغامرة مضللة، ويتمنى لو كان قد دخل مدخلاً آخر يتّصل بإنارة العقل. وليس هذا حكم قيمة بصدد أفعال "دون كيخوته" إنما أمر يراد منه الإشارة إلى أنَّ الأفعال لا تكتسب دلالاتها إلاَّ إذا أُنزلت ضمن السياقات الثقافية الحاضنة لها. فهي المفسّر الذي يغذّيها بالمقاصد المناسبة، لأنَّ تلك المقاصد تترتب ضمن فضاءات تلك السياقات وليس خارجها. ويخيّل لنا بأنَّ القيمة الاستثنائية لكتاب "المويلحي" تنبثق من كونه أكثر النصوص قوة في تمثيل هذه الفكرة في نهاية القرن التاسع عشر، حيث تدور أحداثه. فالشخصية الرئيسة فيه تبحث عن اتصال متكامل بعالم منسجم مع نفسه، لكن العالم المذكور انتقل إلى الأخذ بجملة مغايرة من القيم.

وفي ضوء هذه المفارقة يعاد تفسير أفعال الشخصية الرئيسة تفسيرا ساخرا، لأنّها تصدر عن رؤية صارمة ومنسجمة مع نفسها، لكنّها تفسّر في ضوء نظام متحلّل من القيم، وهذا التناقض، بصورته المعروضة لم يكن مثارا لدى "البستاني" و"زيدان" من قبل، ولكن في العمق من هذا التماثل بين "دون كيخوته" والباشا "أحمد المنيكلي" يقع أيضا اختلاف لا يقل أهمية، وهو أن توّقف "دون كيخوته" عن دوره جاء في أول الأمر بناء على ميثاق مشتق من عالم الفروسية، أن يوقف تمثيل دور الفارس إذا خسر رهان إحدى المنازلات، وبعد ذلك فجأة، وفي الأيام الأخيرة ينقطع عن ذلك العالم، فيما يتنامى هذا الموقف لدى الباشا شيئا فشيئا، من رفض كامل، إلى دهشة، فتعجب، فعزوف، فترقّب، ومشاركة، ثم انخراط. يبدو التغيّر سريعا جدا في حالة "دون كيخوته"، فيما يظل التغيير متناميا لدى الباشا طوال كتاب "حديث عيسى بن هشام".

يكاد الراوي والباشا في "حديث عيسى بن هشام" يتطابقان في منظورهما، في أول الأمر، ولا تكاد المدة الزمنية الفاصلة بينهما، وهي قرابة نصف قرن تُحدث تمايزا بينهما، مما يمكن معه القول بأنَّ منظور الراوي يحيل على منظور "المويلحي" نفسه، فبعد أن يُحبس الباشا، يتركه الراوي بانتظار المحاكمة، وهو يفكّر قلقا ومضطربا بما أصاب الرجل "من ضربات الدهر المتتالية، وهو غريق في دهشته وحيرته، لا يدرك مضّي الزمن، ولا يدري ما الحال، ولا يعلم بتغيير الأمور، وما أحدثه الدهر بعد عهده، وزوال دولته من تبدّل الأحكام وانقلاب الدول"[57]. فالراوي هنا يشفق على الحال التي أصبح فيها الباشا بسبب جهله بتغير الزمن، ولكن سرعان ما يتوصل إلى أنَّ إبقاء الجهل خير من إظهار المعرفة؛ فذلك الجهل قد يساعد الباشا في موقفه، فلا يرتّب عليه ذنبا لم يتقصّد ارتكابه، ولهذا يواصل الراوي "وكنت هممت أن أكاشفه بشرح الأحوال، وتفصيل الأمور عند أول مصاحبتي له لولا ما دَهمنا به القضاء المحتوم فأوقعنا فيما ألمّ بنا، ثم فكّرت بعد ذلك فكان من حسن التدبير، وسداد الرأي عندي أن يبقى الرجل جاهلا بالأمر حتى ينتهي من خطبه، ويكون جهله بتغيير الأحوال قائما بعذره في التخلّص من محاكمته. ثم عقدت العزيمة على أني لا أفارق صحبته بعد ذلك حتى أُريَه ما لم يرَ وأُسمعه ما لم يسمع، وأشرح له ما خفي علي، وغمض من تاريخ العصر الحاضر؛ لأطّلع على ما يكون من رأيه فيه عند مقابلته بالعصر الماضي، ولأَعلم أي العهدين أجلّ قدرا، وأعظم نفعا، وما الفضل الذي كون لأحدهما على الآخر"[58].

من الواضح أنَّ الراوي يعيد توظيف جهل الباشا من أجل معرفته هو أولا، ومعرفة الباشا ثانيا، فالمناسبة بحد ذاتها تصلُح لكشف الاختلاف بين العصرين، فهو لا يريد من جهة إلحاق الضرر بالباشا بسبب جهله، وصدمة انبعاثه من القبر، ولهذا يحاول أن يجعل من

جهله دليلا على براءته، وهو يريد من جهة ثانية أن يكتشف الباشا بنفسه اختلاف العصرين، وهو من جهة ثالثة يريد أن يتعرّف أي العصرين أجلّ قدرا وأعظم نفعا، ويبدو لنا أنَّ هذه الموازنة القلقة بين ثلاثة مسارات للسرد ترتبط برغبات الراوي هي المحفّز للحركة السردية في كتاب "المويلحي". وينبغي مواصلة الربط بين منظور الراوي ومنظور الباشا، فهما منظوران متقاربان، يلتقيان في أكثر من نقطه، لكنهما لا يتماهيان بعضهما ببعض، فالسرد يمايز بين كل المنظورات التي تتخلّل الكتاب، وكل هذا لا يخفي سمة الفضول التي أشرنا إليها في منظور الراوي. يقول الباشا معبرا عن تذمّر واضح من تغير الأحوال "اللهمَّ عفوك وصفحك، هل قامت القيامة، وحان الحشر فانطوت المراتب، وانحلّت الرياسات، وتساوى العزيز بالذليل، والكبير بالصغير، والعظيم بالحقير، والعبد بالمولى، ولم يبق لقرشيٍّ على حبشيٍّ فضل، ولا لأمير منّا على مصريّ أمر؟ ذلك ما لا يكون ولا تحتمله الظنون"[59].

وليس هذا هو الموقف الوحيد الذي يبدي فيه الباشا موقفه، فالكتاب يحتشد بسلسلة متواصلة من العلامات الخاصة بهذا الأمر، وما يعزّز ذلك، ويكشف اندماج الباشا في عالمه القديم، وإخلاصه للأسرة الخديوية ـ التي رفعت شأنه، فصاحَب كبراءها ـ قوله بعد أن يبلغه الراوي بحبس الأمير أحمد سيف الدين سليل الأسرة، ومحاكمته طبقا للقوانين المدنية في البلد "كيف لا تخرّ الجبال الشمّ إذا استنزلوا منها الأرَاويّ العُصْم (=الوعول)؟ وكيف لا تنشقّ القبور، وينفخ في الصور، وقد انحطّ المقام وسفل القدْر، وحقّت كلمة ربك على مصر "فجعلنا عاليها سافلها"؟ ومادام حفيد محمد علي في السجن على ما تروِي يخضع لحكم القانون، ويتوسّل بتلك الوسائل، وتتشفّع أمهُ بتلك الشفاعات، فما عليّ من عار فيما تدعوني إليه، فاذهب بي حيث تريد، وليتهم كانوا يقبلون مني أن أكون فداءً لابن سادتي، وأولياء نعمتي، فتضاف عقوبته إلى عقوبتي"[60]. يستحيل، في مطلع الكتاب، تصوّر إمكانية فصل الباشا عن عصره، وتنجح خطة الراوي شيئا فشيئا في إخراجه منه، وذلك هو مغزى كتاب "المويلحي" بأجمعه.

يمرّ الباشا بثلاثة أطوار أساسية في حياته الجديدة، طور أول: يرفض فيه القيم المستحدثة بكاملها، ويقع ضحية هذا الرفض، وطور ثان: ينقطع فيه مع الراوي للتأمل فيه بأحوال العصر الذي بعث فيه، وأخيرا، طور ثالث: يندفع برغبة ظاهرة للاندراج في ذلك العصر، بعد أن يستوعب الصدمة الأولى. مرّ الأطوار المذكورة عبر حلقة متكاملة من التحوّلات، فبعد الموقف الأولي الذي يكشف التعارض التام بين منظومتي القيم، يبدأ الباشا شيئا فشيئا الامتثال للأمر الجديد، وهو ليس امتثالا كاملا إنما هو نوع من الصمت المعبّر عن عجز يختلف عمّا بيناه في الطور الأول الذي كان يحتج فيه على كل تصرف يصدر عن الآخرين، ويعبر الراوي عن الموقف الجديد، حينما يتجاهل المحامي وجودهما وينصرف

في ادعاء ظاهر إلى بعض الطقوس الدينية التي يهدف منها الإيقاع بهما، فلا يحتجّ الباشا على ذلك، ويتقبّل الموقف بصمت" فقمنا للانصراف، وسرت مع صاحبي وأنا غريق في الأفكار، أتدبّر وأعتبر وأعجب مما رأيت من سكون الباشا وسكوته وحسن احتماله وصبره بعد أن كان شديد الحدّة، سريع الغضب، يرى القتل واجبا لأدنى هفوة وأقل سبب، فأصبح بفضل وقوعه في هذه الخطوب المتتالية، والرزايا المتتابعة لين العريكة، واسع الصدر، موطّأ الكنف، كثير الاحتمال حتى أنّه لم يأنف، ولم يتأفف من كل ما رأيناه في يومنا هذا، بل كانت حالته حالة الفيلسوف الحكيم الذي يجعل دأبه البحث، والتأمل في أخلاق الناس أثناء التعامل معهم، وازددت يقينا بأنه لاشيء أسرع في تهذيب النفوس وتربيتها على التخلّق بالأخلاق الفاضلة مثل ممارسة الخطوب، ومصارعة النوائب"[61].

يكشف هذا الطور عن تحوّل عميق في موقف الباشا، وبخاصة حينما يدفع به الراوي باتجاه جملة من التجارب التي تعيد صوغ وعيه بالعصر الذي بُعث فيه، والراوي يعلّق على ذلك التحوّل، بعد أن يكتشف زيف الأثرياء وخداعهم وتعلّقهم بالمظاهر الاستعراضية حينما يزوران قصر حفيد الباشا، وقد حكم الدائنون بحجزه" وقضينا مدّة في مثل هذا الحديث، وأنا متهلّل مستبشر بما أراه ينمو ويثمر في نفس الباشا من التعلّق بالمباحث العقلية، والتعمّق في معرفة الأخلاق النفسانية حتى صار من دَيدَنه أن يستنبط من كل حادثة يشاهدها ما يرتقي به إلى عالم الفضيلة والحكمة، وازددت يقينا بأنَّ الرجل المرتفع القدر لا يزال غِرّاً بالأمور غافلا عن حقائق الأشياء، فإذا وقع في أشراك الخطوب استنارت بصيرته، واستضاءت قريحته، وعلم بطلان ما كان فيه بحقيقة ما وصل إليه"[62].

هذه المواقف، ثم العزلة، بعد أن يبلّ الباشا من مرضه، ويعودان من الإسكندرية، تمكّنه من إعادة تغيير شاملة بموقفه، فتجربة المرض التي تعقب بعثه المشوب بالغموض، وحالة عدم التوافق مع العالم، ثم الاعتكاف بعيدا في عزلة بصحبة الراوي، كل ذلك يتفاعل بصورة إيجابية في تغيير موقفه، فقد كانت العزلة انقطاعا عن الهموم التي أثارتها عملية بعث الباشا. كانت الأمور متوازنة، فجاء البعث ليخلّ بمعادلة التوازن، وجاء الاعتزال لاستيعاب كل ذلك، يقول الراوي "اعتزلتُ بالباشا مدة من الدهر، نستملح العزلة، ونستعذب عليها الصبر، ونعيش فيها عيش الحكماء، من حسن الرضا بحسن الاكتفاء، ونستروح راحة البعد عن هذا العالم وأذاه، وإغماض الجفون على قذاه، مؤتنسين كل الائتناس بالوحشة من الناس، بعد الذي شهدنا من أعمالهم ورأينا، وسمعنا من أقوالهم ووَعينا، وقاسينا من عشرتهم ما قاسينا"[63] وتتمخض جملة التجارب والتأملات عن موقف مغاير تماما، يثير عجب الراوي.

يرافق الراوي الباشا إلى كثير من "المحافل المشهودة" لرجال الدين وكبار القوم من

الأمراء (=حُذف هذا الفصلان من الكتاب لحساسيتهما الدينية والسياسية، بداية من الطبعة الرابعة، وتخلو منهما، ومن بعض المقاطع القصيرة المحذوفة، الطبعات اللاحقة من الكتاب) ويلحظ التغيّر الذي اعتراه، فما أن يقترح الراوي عليه الانفراد والاعتزال ثانية، حتى يكون جوابه حاسما "ما بالك تقطع علي الطريق في البحث والتحقيق، ومالك تحرمني أن نقتصر على ما في الكتب والأوراق لمعرفة الآداب والأخلاق، فنترك النظر للخبر، واللمس لِّلبس، والممارسة للمقايسة.. على أنّه قد زال عنّي في هذه المدة ما كان يعترضني من الغضب والحدّة، وانقلب العسر من أمري يسرا، وغدا التقطيب بحمد الله بشْرا، وصرت لا أقابل عيوب الخلق بغير الحلم والرفق، وتعلّمت أن أتحلّم ولا أتألّم، وأتبصّر ولا أتحسّر، وأتدبّر ولا أتضجّر. فأنا اليوم أتفكّه بمخالطتهم، وأتروّح بمباسطتهم، فلم يبق لك من عذر وجيه، ترتضيه بعد ذلك وترتجيه"[64].

وأخيرا ينفلت الباشا من عصمة الضوابط الموروثة التي كانت تقيّده فيدفع الراوي نفسه لخوض غمار الحياة الجديدة، وكما يقول الراوي، فقد "تمكّن من الباشا حبّ الاستكشاف والاستطلاع لدرس الأخلاق وسبر الطباع، وتبدّلت الوحشة عنده بالائتناس في مخالطة الناس، فصار يلحّ عليّ ويلجّ في الطلب أن أذهب به في هذا السبيل كلّ مذهب، وأنا أداوره وأحاوله وأماطله وأطاوله، وهو لا ينفكّ يستنجزني ويستقضيني، وإذا استعفيته لا يعفيني"[65].

مسار التحولات الواضح في شخصية الباشا ومنظوره وقيمه يكشف الظاهرة التي غابت عن النصوص الروائية التي سبقته، وكانت تمتثل لنظام صارم من الحدود والثبات، فيما يقدّم كتاب "المويلحي" رحلة تحوّل، لا تقف بالباشا عند حدود بلده، بل تنقله إلى الغرب، ولكن ضمن هدف يختلف عمّا ظهر في كتاب "علم الدين" لـ"علي مبارك". فقبل بداية الرحلة الثانية، يتبلور مغزى كبير، وهو أنّ كثيرا من أوجه الخراب والفساد جاءت بسبب التقليد الأعمى والمحاكاة السلبية للغربيين، فالصديق المرافق للباشا والراوي، يقول، في فصل دال بعنوان "المدنية الغربية" إنّ سبب الفساد والخلل "هو دخول المدنيّة الغربية بغتة في البلاد الشرقية، وتقليد الشرقيين للغربيين في جميع أحوال معايشتهم كالعميان لا يستنيرون ببحث ولا يأخذون بقياس، ولا يتبصّرون بحسن نظر، ولا يلتفتون إلى ما هناك من تنافر الطباع، وتباين الأذواق، واختلاف الأقاليم والعادات، ولم ينتقوا منها الصحيح من الزائف، والحسن من القبيح بل أخذوها قضية مسلّمة، وظنّوا أنّ فيها السعادة والهناء، وتوهّموا أن يكون لهم بها القوّة والغلبة، وتركوا لذلك جميع ما كان لديهم من الأصول القويمة، والعادات السليمة، والآداب الطاهرة... واكتفوا بهذا الطلاء الزائل من المدنية الغربية، واستسلموا لحكم الأجانب يرونه أمرا مقضيّا، وقضاء مرضيا، وخرّبنا بيوتنا بأيدينا، وصرنا

في الشرق كأننا من أهل الغرب، وإن بيننا وبينهم في المعايش لبُعد المشرق من المغرب"[66].

نجح "المويلحي" منذ البداية في تشكيل عالم تخيّلي يحتمل الإمكان، ومع أنَّ ظهور الباشا من قبره عدّ عند معظم الدارسين فوق كل احتمال، لكن المتلقّي سرعان ما يتقبل ذلك؛ لأنّه يعرف بأنَّ ذلك متصل بهدف أكبر وهو وضع الأنظمة القيمية في تصادم، وبمرور الأحداث، واندماج الباشا في العالم الجديد، تغيب أهمية البعث، فلا يسأل أحد لماذا لم يعد الباشا إلى قبره في نهاية المطاف؟ وبخاصة أن إشارة "عيسى بن هشام" الافتتاحية بأن الحادثة ترد بصورة حلم. هذا العالم التخيّلي الذي يؤلف قوام النص، يتنازعه قطبان: عالم جديد واقعي بمستحدثاته في العلاقات والسلوك والأنظمة واللغة، وعالم قديم ذهني خاص بالباشا مملوء بالأوامر والنواهي والصرامة والتضحية والمثل الكبرى.

يقوم الكتاب بتمثيل للكيفية التي تنتصر فيها قيم العالم الأول، على الرغم من سوء كثير منها، وتنهزم قيم العالم الثاني، وفي هذا فالباشا أكثر اتصالا بعصره من "دون كيخوته" الذي انبثق وعيه بالخطأ في اللحظات الأخيرة من حياته، فيما مضى الباشا يتفاعل بالتدريج، فلم يكن التغيير لديه مفاجئا. يُبعث الباشا في عالم مغاير لعالمه القديم، اختلاف في التقاليد، والوظائف، والأدوار، ومعالم المدينة، والعلاقات الاجتماعية، وأمام كل هذا يجد نفسه غريبا في بلده بصورة كاملة، لكن الراوي يقود الباشا في تجارب حياتية كثيرة يتخطّى فيها غربته ودهشته، ولنقف فقط على التباين بين نمطين من التعارضات في كل ذلك، ففي عصر الباشا، لا يسمح التجوال ليلا إلاَّ بكلمة مرور، ولا تُركب إلاَّ الجياد، وكان القوّاس هو المسؤول عن الأمن، وعلوم الأزهر هي السائدة، ويحصل صاحب الشأن على أوراق الالتزام عند انتهاء التعليم، وعند الخصومة فمرجع الأمر بيت القاضي، والجميع يخضعون للقانون الهمايوني، والفتاوى وأمور الناس الشرعية تجد لها حلا في كتب "ابن عابدين" وغيرها، والغرباء يسكنون الخانات، وبالمقابل، وفي العصر الذي بعث فيه الباشا أصبح التجوّل حرّا في أي وقت، وبالجياد المطهّمة استبدلت الحمير، والبوليس هو الذي يسهر على توفير الأمن، وحلّت علوم الإفرنج محل علوم الأزهر، والشهادة الدراسية محل أوراق الالتزام، والمحاكم الأهلية هي المرجع لفضّ المنازعات بين الناس، والقانون الإمبراطوري الفرنسي هو المعمول به، وبكتب الفقه استبدلت كتب "دللوز" و"جارو" و"بودري" و"فوستين هيلي" وبالخانات استبدلت "الأوتيلات".

وهذا مثل على حال التغيّر التي يلاحظها الباشا، إلى ذلك فهو، في كثير من الأحيان، يجد نفسه لا يفهم دلالة الألفاظ المستحدثة التي لم تكن شائعة في عصره، وأمثلتها كثيرة تتناثر في معظم صفحات الكتاب، ودلالتها غامضة بالنسبة له، مثل: الكرافات، مونشير،

الأوتوموبيل، البرنس، الكارت، نوته، الأوتيل، اللوكانده، الميكرسكوب، الفونغراف، بوفيه، الكلوب، البوسته، اكسبريس، المانفيستو، البليار، البورصة، البنك. . . الخ، وكل هذا المفردات دالة على نمط حياتي مختلف عمّا كان عليه الباشا في حياته، ولهذا بدل أن يغلق أذنيه دونها، كان يزداد رغبة في التعرّف إليها. وتترافق تحوّلات الوعي في الكتاب بتحوّلات السرد الذي يتحرّر مع مرور الوقت من الطابع المحاكاتي الأولي للمقامة، فينفتح السرد على مشاهد كبيرة مفعمة بالحيوية، وبخاصة حالات الإخفاق التي يتعرّض لها الباشا في مركز الشرطة، والنيابة، والمحاكم، وهو يدخل متاهة الحياة الحديثة، ثم المتابعة الشائقة لشخصيات مثل العمدة والخليع والتاجر، ومع أنَّ السمة الوعظية لا تغيب عن الكتاب لكن عرض التناقضات بذاتها، والحوارات المعمّقة حولها، وتأثيرها في مصائر الشخصيات، كل ذلك يضفي سمة خاصة على الكتاب.

استأثر "حديث عيسى بن هشام" باهتمام عدد كبير من الباحثين، وكثير منهم شغلوا بالقضية التي ظلت مهيمنة منذ البداية إلى الآن، وهي جنس الكتاب ولم يلتفت بدرجة كافية إلى أمر التحولات القيمية والدلالية والسردية في الكتاب، فقد ذهب "هاملتون جيب" إلى أنَّ شهرة "حديث عيسى بن هشام" لا تعزى إلى حكايته أو مغزاه إنما إلى "أسلوبه البارع واقتداره على الوصف" وأضاف أنَّ المويلحي "جمع فيه بين أحسن ما في أسلوب المقامة من خواص وبين أسلوب حديث يتسم بالسلاسة والفكاهة" وأضاف "لقد واتر ببراعة بين النثر المسجوع في الأقسام السردية. . ومقاطع حوارية صيغت بأسلوب سهل حديث، لم يتنكّر في بعض أجزائه للغة الدارجة"[67].

فسّر "العقاد" تقيّد "المويلحي" بالسجع، إلى أنّه وضع الكتاب "على نسق المقامات، واختار له اسم راويته كأسماء رواتها، فالتزم فيه ما كانوا يلتزمونه في مقاماتهم من الأسجاع والأوضاع"[68]. فيما ذهب "علي الراعي" إلى أنَّ "الباحث المدقّق يرى في هذا الكتاب صراعا ملحوظا بين فنّ المقامة وفنّ الرواية؛ فالمقامة تغلب على الكتاب في أوائل الفصول ثم لا يلبث ما في الفصل من قصة أن يتغلّب على المقامة، فيصبح الدفع باتجاه الرواية أوضح"[69]. أما "شوقي ضيف" فرأى أنه "وسّع جنبات المقامة القديمة. . وخرج بها إلى حوار واسع، تأثر فيها بطريقة الغربيين في قصصهم، فالحوادث تتطوّر والشخصيات تُصوّر بنزعاتها النفسية في المواقف المختلفة"[70]. وقال "راميتش" بأن "الناظر في حديث عيسى بن هشام يلاحظ أن المويلحي لا يلجأ إلى تنميق الأسلوب والعناية به إلاّ إذا كان الحديث على لسان عيسى بن هشام أو الباشا. أما غيرهما من أشخاص الكتاب فيجري الحديث على ألسنتهم سهلا لا أثر فيه للتنميق والتجميل"[71].

كان تأثير كتاب المويلحي واضحا في الأدب العربي فيما بعد، كما ظهر ذلك في

كتاب" ليالي سطيح" لـ"حافظ إبراهيم"وقد نشره في القاهرة إبان تلك الفترة، وهدف فيه على غرار "المويلحي"إلى النقد، وكتاب"محمد لطفي جمعة"ليالي الروح الحائر"الذي صدر بالقاهرة في عام 1912واستفاد فيه من قالب المقامة، وهدف إلى النقد أيضا، وبذلك يمكن القول بأن كتاب "المويلحي"أسهم في بذر الحراك الناقد للتحرر من قيد التصوّر التقليدي المغلق لبناء الشخصيات والأحداث الذي كان شائعا من قبل.

## 8. خاتمة.

كشفت المدوّنة السردية العربية في القرن التاسع عشر الإرهاصات الأولى لتشكّل النوع الروائي، ومع منتصف القرن كشف النوع عن نفسه عبر ولادة عسيرة كانت ثمرة أفول المرويات السردية، وراحت الهوية السردية للنوع الروائي تظهر بالتدريج مع كل مرحلة جديدة، ونص جديد، ويرتبط ظهور النوع الجديد باللحظة الرمزية التي انفصلت بها العوالم التخيلية وأساليب السرد عمّا كان شائعا في الموروث السردي من قبل، واتخذت منحى مختلفا، ومع أن التقارب بينهما مازال ملحوظا، لكن الاختلاف النوعي بدأ يعلن عن نفسه، مع رواية"وي. إذن لست بإفرنجي"ثم كشف عن نفسه بصورة أكثر وضوحا في رواية"غابة الحق" وراح يتبلور بصورة لافتة للنظر مع"البستاني"و"زيدان"وبلغ درجة كبيرة من الوضوح في"حديث عيسى بن هشام".

يهمنا كثيرا أن نؤكد أن التمايز بين العوالم التخيلية، والأساليب السردية التي قامت بتشكيلها، يتضمن اختلافا بين ما كان عليه في المرويات السردية، وما أصبح عليه في النصوص الروائية، على أن ذلك لا يوهمنا بقطيعة بينهما؛ فالسمات المشتركة كانت كالنسغ الصاعد تجري في أوصال المرويات والنصوص. وراحت قضية إمكانية وقوع الأحداث، واحتمالية الأفعال تتدرج بصورة مواكبة لكل ذلك، ولم تعد المغامرة المجرّدة الخالية من المنطق السردي الذي يدفع بها وينظّمها مقبولا، ولكن ما زلنا بعيدين عن السرد الذي يكسو الوقائع والأحداث بغطاء سميك يبعدها عن روح الحركة السريعة والمفاجئة، وينقلها إلى ترتيب سردي محكوم بمنطق التحول الداخلي الذي تفرضه رؤى الشخصيات وأفكارها، ولم يتحقّق ذلك في نهاية المطاف إلا في"حديث عيسى بن هشام"على أن اللغة الروائية أعلنت عن نفسها، وتخفّفت النصوص من روح التجريد والتكرار، وصارت المرجعيات الأصلية للرواية، وهي المرويات السردية تتوارى مع الزمن، فذاب التناقض الثنائي الثابت في المرويات، وبه استبدل التحول الذي تتكافأ فيه مكونات البنية السردية والدلالية للنصوص، كما تجلّى على يد"المويلحي"فالمدونة السردية العربية الحديثة هي ثمرة التشّقق المؤلم للعوالم التقليدية التي أعلن عن انهيارها النسقي التدريجي في القرن التاسع عشر.

## هوامش الفصل السادس

1. مارون عبود، المؤلفات الكاملة، بيروت، مج2 ص113
2. تنظر أعداد جريدة حديقة الأخبار في مكتبة الجامعة الأمريكية بيروت مصورة على ميكرو فيلم، بداية بالعدد 102 الصادر يوم الخميس الموافق 15كانون الأول/ديسمبر 1859 وقد تم الاطلاع عليها، ومراجعتها مباشرة.
3. خليل أفندي الخوري، وي. إذن لست بإفرنجي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص: 12 ـ 14، 16 ـ 17، 30 ـ 31، 158. وهذه النشرة مصورة عن الطبعة اللبنانية التي صدرت عام1860 بعد الانتهاء من نشرها في "حديقة الاخبار" وفيها كافة أخطاء تلك الطبعة القديمة، وقد صدرت هذه النشرة بمدخل موجز أعدّه محمد سيد عبد التواب، وقدم له سيد البحراوي.
4. أنظر "خليل الخوري: فقيد الشعر والصحافة والسياسة" جمع إدارة حديقة الأخبار، بيروت، ص 29
5. لويس شيخو، الآداب العربية في القرن التاسع عشر، بيروت، ج2 ص 45 وانظر سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سوريا: 1850 ـ 1950، القاهرة، ص42 ـ 43
6. الفيكونت فيليب دي طرّازي، تاريخ الصحافة العربية، بيروت، ج1ص 104
7. أحمد حسن الزيّات، تاريخ الأدب العربي، بيروت، ص 511
8. فرنسيس فتح الله مراش، غابة الحق، بيروت، ينظر مقدمة مارون عبود ص10
9. باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف، بغداد، ص11
10. مارون عبود، مقدمة غابة الحق، ص10
11. م. ن. ص 11
12. أورده سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سوريا، ص 45
13. الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج2ص46
14. رشيدعطالله، تاريخ الآداب العربية، تحقيق علي نجيب عطوي، بيروت، ج2 ص 326
15. حيدر حاج إسماعيل، فرنسيس المرّاش، لندن، ص16 ـ 17
16. نازك سابايارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، بيروت، ص 128 ـ 129
17. فرنسيس المرّاش. ص10
18. روجر ألن، نشأة الرواية. أنظر تاريخ كيمبردج للأدب العربي، ص267
19. سليم البستاني، الهيام في جنان الشام، الجنان، مجلد عام 1870
20. البستاني، افتتاحيات مجلة الجنان البيروتية، إعداد يوسف الخوري، بيروت، ج1ص35
21. سليم البستاني، الهيام في جنان الشام، مجلد عام 1870 ص 703
22. سليم البستاني، أسماء، مجلة الجنان، مجلد عام 1873
23. سليم البستاني، بدور، مجلة الجنان، مجلد 1872
24. البستاني، أسماء، الجنان، ج 4لسنة 1873 ص32
25. البستاني، مجلة الجنان، ج 6لسنة 1875ص442
26. نشأة الرواية، ص267

27. البستاني، الهيام في فتوح الشام، الجنان، ج 5لسنة 1874ص101
28. ميشال حجا، سليم البستاني، لندن، 1989، ص46
29. فيليب دي طرازي، تاريخ الصحافة العربية، بيروت، ج 2ص 69
30. محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، ص 76
31. يوسف حسن نوفل، بيئات الأدب العربي، الرياض، ص 232
32. إيسّر، فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، القاهرة، 2000ص9
33. على مبارك، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت، ج1 ص320 ـ 321
34. شيخو، تاريخ الآداب العربية، بيروت، ج3 ص223
35. تاريخ الآداب العربية، ج2 ص394
36. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية في مصر، القاهرة، ص66
37. نشأة الرواية، ص270
38. عبد الفتاح عبادة، جرجي زيدان، ص 133 أورده محمد يوسف نجم، ص 179 ـ 180
39. جورجي زيدان، عذراء قريش في عالم الغيب، الهلال، فبراير 1899 ص 277
40. جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، القاهرة، ج4 ص 230
41. جورجي زيدان، الحجاج بن يوسف الثقفي، القاهرة، انظر المقدمة
42. جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، بغداد، ص11
43. فرح أنطون، فتح العرب لبيت المقدس، القاهرة، 1919، ص 152
44. جورجي زيدان، الهلال، مايو 1899 ص 429 ورد النص كاملا في ملحق كتاب "الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث" قاسم عبدة قاسم واحمد إبراهيم الهواري، القاهرة، ص158 ـ 159
45. م. ن. ص 158
46. نقلا عن الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص 65
47. شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، ص211
48. سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، ص18
49. رشيد يوسف عطالله تاريخ الآداب العربية، ج2 ص394
50. مارون عبود، المؤلفات الكاملة ج 1ص 453
51. أبو القاسم بن علي الحريري، مقامات الحريري، ص11
52. ابن الصيقل الجزري، المقامات الزينية، تحقيق عباس مصطفى الصالحي، بيروت، ص76
53. ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، بيروت، ص10
54. أنظر تحليل في الفقرة(5) من الفصل (8) من الكتاب الأول.
55. محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، القاهرة، ص6
56. علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، ص10
57. حديث عيسى بن هشام، ص23
58. م. ن. ص23.
59. م. ن. ص24

60. م. ن. ص53
61. م. ن. ص106 ـ 107
62. م. ن. ص135
63. م. ن. ص169
64. م. ن. ص 210
65. م. ن. ص242
66. م. ن. ص 372 ـ 373
67. جيب، دراسات في الأدب العربي، ص86و87
68. العقّاد، مراجعات في الآداب والفنون، بيروت، ص 158
69. دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، 1979 ص19
70. شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، ص 241
71. يوسف راميتش، أسرة المويلحي وأثرها في الأدب العربي الحديث، ص391

# خاتمة الكتاب الثالث

كان طموح هذا الكتاب بناء السياق الثقافي لنشأة السرديات العربية الحديثة في القرن التاسع عشر، وبخاصة الرواية، الرواية ليس بوصفها فقط مجموعة من النصوص الممتثلة لشروط النوع الروائي، إنما بوصفها وسيلة تمثيل للرؤى والتطلّعات الاجتماعية والتاريخية، والغاية الأساسية التي نتّجه إليها هي الربط بين السرديات ووظائفها، بوصفها مرويات كبرى تقوم بصوغ الرؤى والمنظورات للأمم التي تظهر فيها، وتخطّي الانحباس في كشف السمات الفنية المباشرة للنصوص الروائية.

وحرصنا على أن يكون بناء نستعيد فيه، دون مسلّمات جاهزة، حالة التفاعلات الأدبية والثقافية في تلك الحقبة التي كانت تشهد تغييرات متداخلة: حراك اجتماعي ـ ثقافي محتدم، انكسارات نسقية، تحلّل أبنية تقليدية، بداية تشكّل أنواع أدبية جديدة، ثم بعد كل ذلك ظهور المؤثرات الخارجية، ويطمح في الوقت نفسه إلى عدم الارتهان للفرضيات التجريدية الشائعة حول نشأة السردية العربية الحديثة، وإعادة البحث في المؤثرات الغربية، وذلك لا يتمّ بدون التحرّر من هيمنة الخطاب الاستعماري الذي أسهم بدرجة كبيرة في الدفع بتلك التصوّرات، وتثبيتها، إلى درجة أصبحت فيها جزءا أساسيا من الوعي الأدبي.

لا تنكشف تحيّزات الخطاب الاستعماري بدون نظرة ثقافية نقدية تتحرّر من النمطية ليس في منهج البحث، إنما من فرضيات ذلك الخطاب، ومقولاته، ونتائجه، ومع أنّ هذا الخطاب مازال فاعلا، وتلاقي فرضياته قبولا عاما في المجتمع الأدبي، بسبب التلقين المدرسي لتاريخ الأدب الحديث، لكنّ الوقت أزف لإعادة ترتيب علاقتنا الذهنية مع النتائج التي تم التوصل إليها ورُسخت في كلٍّ من تاريخ الأدب والنقد؛ ذلك أنّ تلك النتائج، فيما نرى، هشّة وغير دقيقة، وتفتقر إلى القوة الحقيقة، وتهمل، بصورة تثير الاستياء والسخط، معظم الحيثيات التي دفعت بالسردية العربية الحديثة إلى الظهور، وهي نتائج لا تتّصل بالصيرورة المتدرّجة في تفاعلاتها للظاهرة السردية في القرن التاسع عشر، إنما تتّصل مباشرة بمدّ روح الشمول والسيطرة للفكر الاستعماري نفسه الذي عرف حضورا منذ تلك الحقبة. تلك النتائج لا تصمد أمام نقد موضوعي يستحضر الظروف الثقافية التي احتضنت الظاهرة السردية.

إعادة تركيب سياق مختلف لتلك الفترة وللحالة الثقافية فيها، أمر ليس سهلا، بالنظر إلى غياب الدراسات الحفرية الاجتماعية والثقافية والأدبية، وهذا يرتّب صعابا ليس أمام النتائج التي يمكن الوصول إليها، إنما في الثقة بها من قبل المجتمع الأدبي الذي يتلقّاها، وقد تشبّع بمعطيات البحوث المختزلة والممثلة لمقولات الخطاب الاستعماري. ولاشك في أنّ غياب المنظور النقدي لمدة طويلة في الثقافة العربية الحديثة أسهم مباشرة في ترسيخ تلك المقولات والأخذ بها، فجرى مع الزمن طمس لكثير من الحقائق الثقافية، واختلاق لكثير غيرها، بحيث جرى ترحيل تلك المقولات المستعارة من سياق ثقافي وحضاري غربي إلى سياق آخر مختلف، لا يربطه به رابطة، سوى كونه موضوعا لحامل تلك المقولات، وهو الاستعمار نفسه. ولا يكفي الحديث عن الدراسات ما بعد الاستعمارية (Postcolonial Studies) إنما ينبغي أن تنخرط الثقافة العربية في التحرّر من سلسلة طويلة من الفرضيات والنتائج المستبدة بالدراسات الاجتماعية والتاريخية والدينية والأدبية، تعاون على تكريسها الخطاب الاستعماري والاستشراقي.

اهتدى التحليل الفكري والنقدي في هذا الكتاب بكثير مما ذُكر، ولكنّه في الوقت نفسه لم يتعسف في أن يجعل من السردية العربية الحديثة موضوعا لتجريب كلّ ذلك، فليست هذه من غاياته على الإطلاق، إذ كان هدفه العام استكشاف السياقات الثقافية التي تكوّنت فيها الظاهرة السردية الجديدة، ولهذا شغل مبدئيا بمحاولة إبطال الأثر الكاسح للخطاب الاستعماري في الوعي النقدي، وفي كثير مما قرّره تاريخ الأدب الحديث، وبإثارة هذا الأمر، وتخفيض فعالية الشحنة التجريدية للخطاب الاستعماري، فقد بدأ يقدم اقتراحات بديلة لإعادة تفسير الظاهرة، ولكن ذلك لا يتم بمعزل عن الإطار النظري لموضوع شديد الأهمية ألا وهو كشوفات نظرية الأنواع الأدبية.

لعل القضية الأكثر أهمية هنا هي الوقوف على الرصيد السردي الذي أعيد تجميعه لينصهر فيصبح المادة الأساسية للسردية العربية الحديثة، وهذا اقتضى وصف تفكّك الموروث السردي من ناحية الأبنية والأساليب، وكان لابد من استحضار طبيعة المفارقة الثقافية الكبرى التي انهارت فيها أنظمة كبرى مارست كفاءتها التمثيلية لما يزيد على ألف سنة، وإذا بها تتهاوى بعد أن انحسرت القيم المرتبطة بالتواصل الشفوي وبداية ظهور القيم الخاصة بالتأليف والتراسل والتلقي الكتابي، وقد بدأت عملية الانهيار هذه قبل دخول المؤثّر الغربي، وتحديدا قبل التعريب الذي ظهر في حقبة لاحقة، والحقّ فإن انهيار الأبنية التقليدية للمرويات السردية كان بطيئا، لكنّه جرف معه بقوة كاسحة النصوص الأولى للظاهرة السردية الحديثة، فتدخّل في صوغ جوانب من أبنيتها وأساليبها، فحالة الاحتضار الطويلة جعلت

التشكّلات الأولى للسردية العربية تهتدي في سماتها بالهياكل العامة لتلك المرويات، ولكنّ الظاهرة أعلنت عن نفسها ليس في الأساليب والأبنية الجديدة، إنما في الخصائص النوعية.

على أنّ ثمة ظاهرة أخرى اقترنت بتفكّك المرويات السردية لا تتصل مباشرة بظهور الرواية، ألا وهي عملية التعريب السردي، التعريب الذي شأنه شأن الرواية العربية جاء ليملأ الفراغ الذي أحدثه تصدّع المرويات وانكسارها، فالتعريب، طبقا للبراهين التي توسع البحث فيها، كان من نتائج حالة الانهيار تلك، ولهذا جاءت المعرّبات مشبعة بالسمات المميزة للمرويات السردية. جرت إعادة تفسير لظاهرة التعريب، ليس بوصفها المحضن الذي ترعرعت الرواية فيه، إنما باعتبارها من إفرازات حالة الحراك السردي والانهيارات التي برزت للعيان بصورة لا تخفى في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبعد كل هذا انصرف البحث إلى القضية التي طالما بُحثت من قبل، وهي موضوع الريادة الروائية. وقد كشف التتبع ـ الذي حاول أن يستحضر كلّ المكونات الفاعلة في الموضوع ـ أنّ معرفة الأدب العربي الحديث للنوع الروائي أسبق بكثير مما قررته البحوث التي اهتمت بهذا الموضوع.

حرصنا كثيرا، طوال فصول هذا الكتاب، على حضور التحليل الثقافي، لكنّ ذلك بحد ذاته لا يُعد كافيا، في موضوع تعتبر فيه النصوص السردية مادة أساسية، ولهذا قدّمنا تحليلا سرديا للنصوص الأساسية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبالنظر إلى أنّ الخطاب الاستعماري رسّخ فكرة جزئية حول موضوع الريادة، التي سعى إلى عزلها عن مجمل الحراك السردي الخصب في القرن التاسع عشر، فجعل من رواية "زينب" النصّ الذي تتجلّى السمات السردية فيه بأفضل أشكالها، آثرنا ألاّ نتخطّى هذه القضية التي ظلت دائمة الحضور في كل بحث يعنى بالريادة الروائية طوال القرن العشرين، فجرى تحليل مجموعة منتخبة من القراءات المتضادّة التي دارت حول هذه الرواية، ليس بهدف خفض قيمتها، إنما من أجل تذويب السياج الدوغمائي الذي أُحيطت به استنادا لاعتبارات متعددة، كثير منها لم يكن أدبيا. تُمتص شحنة الغلواء لأي ظاهرة أو نصّ حينما يوضع بدقّة ضمن التشريح النقدي والثقافي، فلا قيمة لنصّ تفرضه على التاريخ قراءات اختزالية، هي صدى لمقولات الخطاب الاستعماري.

في الوقت الذي تبوّأت فيه الرواية مكانتها الرفيعة في الأدب العربي الحديث، لم يكن من الممكن إهمال الصعاب التي واجهتها، وهي بوصفها ظاهرة جديدة وجدت نفسها تكافح سيولا لا نهائية من التهم وسوء الفهم، ولأجل هذا أفردنا فصلا ختاميا حللنا فيه طبيعة الموقف الثقافي المعرض للرواية، وهو موقف تجلّى فيه عنف الثقافة الرسمية في مواجهة الأدب السردي التخيّلي بشكل عام، والرواية بشكل خاص.

حينما يدور الحديث حول ظاهرة سردية ذات طابع أدبي ـ ثقافي، مثل الرواية، لابد من

التركيز على كيفيّات التمثيل، والوظائف، والتحوّلات البنائية في صيغ السرد وتراكيبه وأبنيته، وأخيرا كيفيّة تلقّيه. وكل بحث يتوخّى الدقة والموضوعية ينبغي عليه الكشف عن طبيعة التركة التي ورثتها الرواية العربية، تلك التركة الثمينة التي تراكمت طوال أكثر من ألف عام، ثم بدأت في القرن التاسع عشر تتأزّم، في إشارة واضحة، وإن كانت مبكّرة، إلى بداية الانهيار الذي استغرق ما يزيد على قرن من الزمان؛ فالسردية العربية الحديثة ظاهرة شديدة الأهمية في تاريخ الأدب العربي الحديث، إنّها ظاهرة جديدة، تفاعلت مكونات كثيرة من أجل ظهورها، ولم تكن نتاج نصّ مفرد طليعي انشق عن نسق نوعي فأوجد تيارا نوعيا جديدا اتّبع فيما بعد، فهذا النمط من التفكير ـ مثاله القول بريادة رواية "زينب" ، وهي حسب هذا التصوّر تمثل قطيعة نوعية مع الموروث السردي، واتصالا نوعيا بالرواية الغربية ـ يستبعد تماما الرصيد السردي الضخم الذي كان يتفاعل طوال القرن التاسع عشر، ويهمل هذا التفكير القضية الأكثر أهمية، وهي الكيفية التي يتكوّن فيها نوع سردي جديد، فمدّ التفسير الغربي الذي إشاعه الخطاب الاستعماري لنشأة الرواية الغربية بحيث يعدّ هو، دون سواه، التفسير الذي يصلح لنشأة الرواية العربية الحديثة، أمر تتقوّض مقوماته بسرعة، إذا استحضرنا الخارطة السردية المعقّدة التي كانت تمثلها المرويات السردية في القرن التاسع عشر، وفهمنا آلية تفكك الأنواع القديمة، وتحلّل الأنظمة، ثم انهيار النسق الكلي للمرويات، وإعادة تجميع عناصرها في النوع الروائي الجديد، إنّها عملية كبيرة تقع وسط مشهد شامل من التغييرات الأدبية التي بدأت تعلن عن نفسها في تلك الفترة.

# الفهرس


تمهيد ـ السردية: التلقّي، والاتصال، والتفاعل الأدبي ..... 5

1. السرد العربي: مسارات صعبة ..... 5

2. السردية: حدود المفهوم ..... 8

3. المكاسب والرهانات ..... 12

4. السرد: التلقّي والتواصل ..... 14

5. موقع نظرية الأنواع الأدبية ..... 18

6. الرؤية والمنهج ..... 21

هوامش التمهيد ..... 25

**الكتاب الأول: الموجِّهات الخارجية للسرد العربي القديم** ..... 27

**الفصل الأول: الشفاهية العربية ـ تفكيك الأصول الميتافيزيقية ـ** ..... 29

1. المركزية الدينية ..... 29

2. الرؤية الكتابية للوجود ..... 33

3. الصوت وميتافيزيقيا المعنى ..... 38

4. تضارب السياقات: الرسول والكتابة ..... 42

5. الخبر ومعضلة الوضع ..... 49

6. ركائز النظرية الشفاهية ..... 54
هوامش الفصل الأول ..... 61
**الفصل الثاني: السرديات الجاهلية ـ حضور النبوءة، والحكاية التفسيرية ـ** ..... 67
1. مدخل ..... 67
2. النثر السردي: إشكالية النشأة ..... 68
3. المرجعيات الدينية واستبداد السجع ..... 72
4. أساطير الأولين: أباطيل مذمومة ..... 79
5. المرويات الجاهلية: حضور النبوءة والحكاية التفسيرية ..... 82
هوامش الفصل الثاني ..... 105
**الفصل الثالث: الإسلام والسرد** ..... 109
1. مدخل ..... 109
2. القص والرؤية الدينية: رسم حدود جديدة ..... 110
3. السرد وعصر التدوين: إقصاءات تاريخية ..... 117
4. القصّ: إشكاليّة الريادة الزمنية ..... 120
5. انكسار النسق الثقافي وذم القصّاص ..... 127
6. الصياغة النظرية لموقف الإسلام من القصّ ..... 142
هوامش الفصل الثالث ..... 149
**الكتاب الثاني: السردية العربية القديمة ـ انبثاق الأنواع الكبرى ـ** ..... 155
**الفصل الأول: الحكاية الخرافية ـ تَشكّل النوع السردي ـ** ..... 157
1. الخرافة: فضاء الدلالة ..... 157

2. حديث خرافة ..... 159
3. التأليف الخرافي عند العرب ..... 170
4. ألف ليلة وليلة: إشكالية الهويّة ..... 178
هوامش الفصل الأول ..... 189
**الفصل الثاني: البنية السردية للحكاية الخرافية** ..... 193
1. خرافة شهرزاد والحكاية الإطاريّة ..... 193
2. مظاهر ثنائية الراوي والمروي له ..... 201
3. بنية الحكاية الخرافية ..... 207
4. المرويات الخرافية والبطل الخرافي ..... 213
5. نسيج البنية السردية ..... 217
هوامش الفصل الثاني ..... 218
**الفصل الثالث: السيرة: تشكّل النوع السردي** ..... 221
1. السيرة: فضاء الدلالة ..... 221
2. السيرة النبوية: الأصل المؤسّس ..... 222
3. الأشكال السردية للسير العربية ..... 229
هوامش الفصل الثالث ..... 254
**الفصل الرابع: البنية السردية للسيرة الشعبية** ..... 259
1. وظائف الرواة ..... 259
2. بنية الوحدة الحكائية ..... 265
3. بنية الشخصية السيرية ..... 274

5. نسيج البنية السردية ..... 281
هوامش الفصل الرابع ..... 283
**الفصل الخامس: المقامة: تشكّل النوع السردي** ..... 285
1. المقامة: فضاء الدلالة ..... 285
2. تضاريس عصر سردي ..... 286
3. إشكالية الريادة الإبداعية ..... 291
4. ثبات البنية التقليدية ..... 296
5. المقامة والبنيات السردية المهمّشة ..... 297
هوامش الفصل الخامس ..... 301
**الفصل السادس: البنية السردية للمقامة العربية** ..... 303
1. بنية الاستهلال السردي ..... 303
2. الراوي المفارق لمرويّه وبناء العالم السردي ..... 312
3. البطل راوياً ..... 319
4. التعرّف وبنية الحكاية ..... 322
5. نسيج البنية السردية ..... 327
هوامش الفصل السادس ..... 329
خاتمة الكتاب الثاني ..... 331
**الكتاب الثالث: السرديّة العربية الحديثة ـ إعادة تفسير النشأة ـ** ..... 335
مقدمة ..... 337
**الفصل الأول: المؤثّر الغربي: تفكيك الخطاب الاستعماري** ..... 341

1. مدخل ..... 341
2. الحملة الفرنسيّة: رهان الحداثة المضخّم ..... 343
3. نابوليون: الفاتح برداء نبي ..... 351
4. الحملة: تاريخ داخلي ..... 354
5. شامبوليون: جنرال الهيروغليفية ..... 362
6. الحملة وتمزيق النسيج الاجتماعي المصري ..... 365
7. مصادرات الخطاب الاستعماري ..... 368
8. مخالطة الأغراب ومعرفة الآخر ..... 370
9. السرديات العربية: اهتمام متبادل ..... 374
10. خطوات متردّدة، وتوجّس استعماري ..... 377
11. خاتمة ..... 381
هوامش الفصل الأول ..... 381
**الفصل الثاني: الرواية وتفاعلات التجنيس والتمثيل** ..... 385
1. مدخل ..... 385
2. الرواية وقضية الأنواع الأدبية ..... 386
3. ثنائيّات: اللغة والكلام والنوع والنص ..... 390
4. الأنواع الأدبية ونظرية الصيغ ..... 391
5. التمثيل وثنائية الدال والمدلول ..... 393
6. التمثيل والعوالم النصيّة ..... 394
7. الرواية وتمزّق القيم الأصيلة ..... 397

8. الرواية وأبوّة الملحمة ..... 399
9. الرواية والتمثيل الاستعماري للعالم ..... 401
10. الرواية وتاريخ النسيان ..... 405
11. الرواية والأصول الكرنفالية ..... 406
12. خاتمة ..... 407
هوامش الفصل الثاني ..... 409
**الفصل الثالث: تفكّك الموروث السردي** ..... 411
1. مدخل ..... 411
2. مفارقة الإحياء والتحديث ..... 411
3. فاعلية الرصيد السردي ..... 415
4. العالم الافتراضي للمرويات السردية ..... 417
5. تفكّك المرويات السردية ..... 418
6. تفكّك الأساليب الموروثة ..... 422
7. مفارقة الأساليب: نموذج مفتوح وآخر مغلق ..... 425
8. انهيار الأساليب المتكلّفة ..... 429
9. الأساليب على مفترق طرق ..... 434
10. خاتمة ..... 440
هوامش الفصل الثالث ..... 441
**الفصل الرابع: التعريب ومحاكاة المرويات السردية** ..... 445
1. مدخل ..... 445

2. التعريب: الإرهاصات الأولى ..... 446
3. الطهطاوي: تدشين شرعية التعريب ..... 449
4. ذريّة الطهطاوي: فوضى وتعريب بلا قيود ..... 459
5. التعريب والامتثال لنسق المرويات السردية ..... 468
6. سجال أدبي: رواية "البؤساء" بين العقّاد والرافعي ..... 472
7. آلام فرتر: الزيّات والذوق السائد ..... 475
8. المنفلوطي: الاستجابة لنسق ثقافي وتغيير النوع السردي ..... 478
9. اقتباس حر ..... 483
10. خاتمة ..... 484
هوامش الفصل الرابع ..... 485
**الفصل الخامس: إعادة تركيب سياق الريادة الروائية** ..... 489
1. مدخل ..... 489
2. الرواية: وعي مبكر بقواعد السرد ..... 490
3. الرواية: كشف البطانة النفسية للشخصيات ..... 492
4. الريادة: تصورات غائمة ومقارنات غير سياقية ..... 497
5. الشوّام في مصر: أدوار ثقافية متميزة ..... 500
6. الريادة ونظرية المؤثّرات الغربية ..... 506
7. الريادة ونظرية الأصول العربية ..... 516
8. الريادة واستثمار مناخ المرويات السردية ..... 522
9. خاتمة ..... 530

هوامش الفصل الخامس ..... 530
**الفصل السادس: المدوّنة السردية في القرن التاسع عشر** ..... 533
1. مدخل ..... 533
2. خليل الخوري و"ويْ. إذن لست بإفرنجي": انتزاع الريادة السردية ..... 533
3. مرّاش الحلبي و"غابة الحق": دمج التعارضات الأسلوبية وتمثيل العوالم المتعارضة .. 538
4. سليم البستاني: إعادة تركيب الموروث السردي ..... 544
5. علي مبارك: علم الدين وتعطّل الميثاق السردي ..... 551
6. جورجي زيدان: التمثيل السردي للتاريخ ..... 555
7. المويلحي: التحوّل السردي، ونقض الثبات التقليدي ..... 561
8. خاتمة ..... 572
هوامش الفصل السادس ..... 573
**خاتمة الكتاب الثالث** ..... 577

# موسوعة السرد العربيّ

استغرق العمل على هذه الموسوعة نحو عشرين سنة ، إذ بدأ الإعداد لمادّتها الأوّليّة في النصف الثاني من ثمانينيّات القرن العشرين ، ولم ينقطع البحث في السرد العربيّ ، قديمه وحديثه ، منذ ذلك الوقت إلى أن جهّزت هذه الطبعة للنشر في نهاية عام 2007 ، ولكن من التمحّل القول بأنّ فكرة إعداد كتاب موسوعيّ يتتبّع نشأة السرديّات العربيّة منذ العصر الجاهليّ إلى الآن ، ثمّ يتقصّى أبنيتها السرديّة والدلاليّة ، ويقدّم وصفًا للأنواع الكبرى فيها ، كانت واضحة وجاهزة لا ينقصها سوى التنفيذ ، فذلك أبعد ما يكون عن الحقيقة ، ففكرة الموسوعة ، بإطارها المقترح ، بدأت تلوح لي في منتصف التسعينات ، حينما وجدت دراساتي وبحوثي ، في مجال السرد العربيّ ، تتوسّع وتتشعّب وتغطّي حقبًا متتالية ، ولذلك شرعت أعيد التفكير في الطريقة التي أكيّفها ضمن سياق يجعلها تخدم الغرض الّذي أطمح إليه ، وهو رسم المسار المعقّد للسرديّة العربيّة ، تكوينًا وأنواعًا وبنيات ، خلال هذه الحقبة الطويلة . وتبيّن لي - وأنا أتولّى تدريسها في عدد من الجامعات العربيّة لأكثر من عقد من السنين ، وأمارس البحث في أصولها وخصائصها لأكثر من عقدين - غياب الوعي النقديّ بها ، فالمعلومات عنها متناثرة ، ولا تهدف إلى ربط النصوص بعضها ببعض ، ولا تستنطق أبنيتها الدلاليّة ، ولا تعنى بجذورها الشفويّة وعلاقتها بالنصوص الدينيّة .

وإذا كان القارئ قد كوّن فكرة عن الشعر ، بسبب الطريقة الخطيّة العتيقة الّتي سارت عليها كتب تاريخ الأدب ، فقد حرم من معرفة السرديّات الّتي قامت بتمثيل المخيال العربيّ - الإسلاميّ ، واختزنت التطلّعات الكامنة فيه والتجارب الّتي عرفها ، وقد تعرّضت ، طوال تاريخها ، إلى سوء فهم بسبب التركيز النسبيّ على الشعر من جهة أولى ، وعدم امتثالها لشروط الفصاحة المدرسيّة في عصورها المتأخّرة من جهة ثانية ، وعدم اعتراف الثقافة المتعالمة بها إلاّ في حدود ضيّقة من جهة ثالثة ؛ فكان أن اختزلت إمّا إلى وقائع تاريخيّة ،إخباريّة ، أو إلى أباطيل مفسدة .

وشاع جهل شبه تامّ بالخلفيّات الشفويّة والدينيّة للمرويّات السرديّة العربيّة ، وجهل بالعلاقات المتشابكة بين النصوص الّتي تنتمي إلى أنواع مختلفة ، وجهل بأبنيتها السرديّة والدلاليّة ، ثمّ جهل حقيقيّ بوظائفها التمثيليّة ، فكان وعينا بأدبنا السرديّ ناقصًا ، وكأنّ تاريخ الأدب العربيّ يقفز على رجل واحدة ، ولا يمكن الادّعاء بأنّ هذه الموسوعة ستجعله يسير على رجلين ، فذلك أمر يتجاوز قدرتها ويفوق طموحها قطعًا ، إنّما تريد المساهمة في تنشيط الاهتمام بهذا الجانب ، كونها وقفت على الأنواع السرديّة الكبرى ضمن السياقات الثقافيّة الحاضنة لها ، دونما استعارة لأيّ نماذج سرديّة أنتجتها ثقافات أخرى . وقد أولت عناية خاصّة بالرواية لأنّها أهمّ الأنواع السرديّة في الأدب العربيّ الحديث .

ISBN 9953-36-245-9